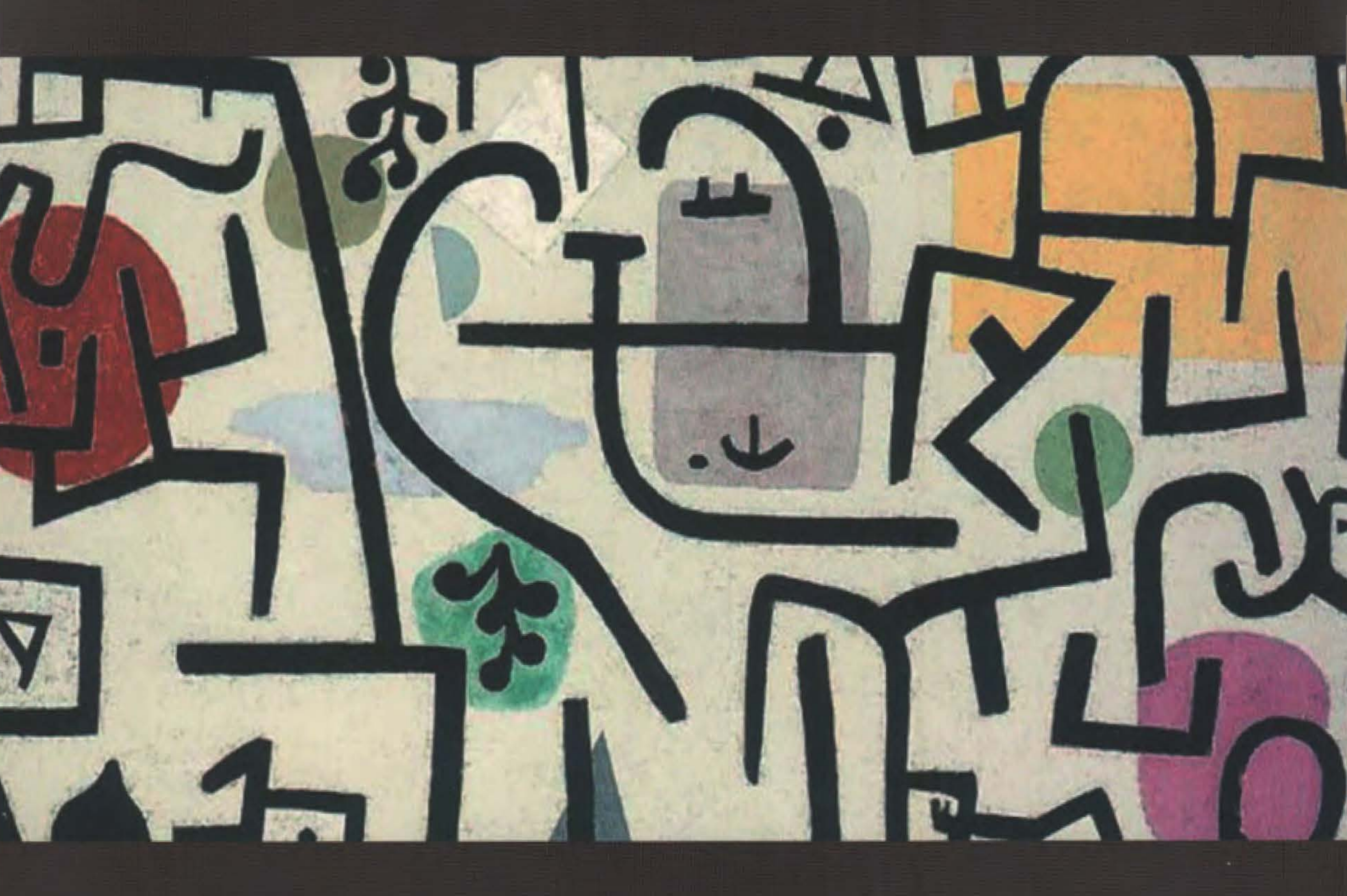
أمبرتو إيكو



تأملات في السرد الروائي

ترجمة

سعيد بنگراد

أمبرتو إيكو

تأملات في السرد الروائي

ترجمة: سعيد بنگراد



المركز الثقافي العربي

الكتاب

تأملات في السرد الروائي

تأليف

أمبرتو إيكو

ترجمة

سعيد بنگراد

الطبعة

الثانية، 2015

الترقيم الدولي:

ISBN: 978-9953-68-767-4

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء - المغرب

ص.ب: 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف: 0522 303339 - 0522 307651

فاكس: 305726 522 212+

Email: markaz.casablanca@gmail.com

بيروت - لبنان

ص.ب: 5158 - 113 الحمراء

شارع جاندارك - بناية المقدسي

هاتف: 01 750507 - 01 352826

فاكس: 343701 1 961+

Email: cca_casa_bey@yahoo.com

هذه ترجمة لكتاب:

Umberto Eco

Six Walks in the Fictional Woods

Published by arrangement with Harvard University Press

سبق أن نشرت الدار هذا الكتاب بعنوان **ست نزهات في غابة السرد**. وقد نفدت الطبعة الأولى وأعاد المترجم النظر فيه ونقدّمه في هذه الطبعة تحت عنوان: **تأملات في السرد الروائي**.

مقدمة

يقدم لنا أمبيرتو إيكو في هذا الكتاب تصوراً أصيلاً للرواية وقضاياها استناداً إلى مفهوم الغابة بإيحاءاتها المتنوعة. فالغابة فضاء مفتوح ومغلق، ساحرٌ ومخيف، منفرٌ وغاوٍ، بسيط وشديد الكثافة، قد تتسلل إليه الشمس لتغمر الدنيا بأشعتها، وقد تحجبها عنه الأشجار الكثيفة، فتنتشر الظلال وتغطي كل شيء. يتعلق الأمر بطبيعة الحال، باستعارة تُحيل على العوالم التخييلية التي تبنيها الرواية وفق استراتيجيات متنوعة يمكن اختزال بؤرتها المركزية في العلاقة بين محفلي الإنتاج والتلقي، المؤلف والقارئ، وذلك ضمن موسوعةٍ تَبْنيها الممارسة الواقعية وتُغْنيها عوالم الممكن وفُرْجاته المحتملة.

وتجد هذه الاستعارة أساسها في علاقتنا بمجمل العوالم التي تشكِّل وجداننا وطريقتنا في التعاطي مع ما يوجد خارجنا، إننا نهفو إلى معرفة ما يمكن أن يقع لنا، ولكننا لا يمكن أن نفعل ذلك إلا مسلَّحين بما وقع في الواقع، أو في ما تبنيه الذاكرة استناداً إليه. ذلك أنّ «الطريقة التي نتصور بها العالم الواقعي لا تختلف عن تلك التي نتصور وفقها العوالم الممكنة التي يقدمها لنا كتاب في التخييل». فما يُبنى في التخييل ليس منفصلاً عمّا يُصاغ في عوالم الواقع.

لذا، علينا أن نتعلم كيف نلجُ الغابة ونتجوَّل داخلها ونستكشف مسالكها الضيقة، ونتعلم أيضاً كيف نخرج منها ونهرب من المناطق الظليلة التي تَزَّاور عنها الشمس ويصيبها البلل والرطوبة، إننا من خلال ذلك نتعلم كيف نستكشف حالات الزمن في محيطنا وكيف نُعيد صياغته في المحكيات الكثيرة لينتشر في كلِّ الاتجاهات ويحجب عنا الرؤية ويضلِّل المتجول ويؤدي به إلى الفشل في تحديد ساعات الليل والنهار.

علينا أيضاً أنْ نعرف كيف يُسقط النص عوالم ممكنة لا تعيش إلّا في الذاكرة، وأخرى واقعية ولكنها لا يمكن أن تمتد في الوجدان إلا من خلال مضافات الاستيهام والرؤيا الشعرية. يتعلق الأمر بتحديد طبيعة الروابط بين عالم نعرفه ونحسّ داخله بالضيق والقسوة، وبين عوالم تخييلية متحرِّكة ومتغيِّرة تمنحنا اللذة والراحة النفسية، فمن خلال هذا الرابط يستطيع السرد تحويل عوالم تخييلية إلى حقائق لا يشكِّك فيها أحد، كما هو الحال مع **بروتوكولات حكماء صهيون** التي نظر إليها الناس باعتبارها مؤامرات وسيناريوهات لقلب نظام العالم (وما زالوا يفعلون ذلك، وهو ما يؤكِّده مسلسل «فارس بلا جواد» الذي بثته الكثير من الفضائيات العربية).

فكما أنّ التجول في الغابة له طعم اللذة المبهمة والمغامرة والخروج عن العادي والمألوف، فللتجوُّل في العوالم السردية نكهته الخاصة أيضاً. إنه التخلُّص من إكراهات الواقعي وقوانينه الصارمة التي لا نستطيع التخلص منها ونحن نهفو إلى تشكيل الحياة وفق أهواء لا تُرى من خلال السلوك المألوف. فهذه العوالم

لها طابع خاص، فهي لا تقول الحقيقة، ولكنها لا تكذب، إنها تصف حدود الحياة التي نحياها، ولكنها تنزاح عن المعيش الواقعي. إنها كذلك لأنها تقدِّم لنا عالماً خالياً من تعقيدات الوقائع اليومية التي تحتاج منا إلى مجهود كبير لكي نفهمها وندرك القوانين التي تتحكم فيها.

وهناك ما هو أعمق من ذلك، فإذا كان التجوُّل في الغابة لعبة نتعلَّم من خلالها كيف نتبين طريقنا وسط فضاء بلا خريطة، فإنَّ الأمر كذلك في العوالم السردية، فقراءة نص سردي ما «معناه ممارسة لعبة نتعلم من خلالها كيف نُعطي معنى للأحداث الهائلة التي وقعت أو تقع أو ستقع في العالم الواقعي. إننا، ونحن نقرأ روايات، نهرب من القلق الذي ينتابنا عندما نحاول قول شيء حقيقي عن العالم الواقعي، وتلك هي الوظيفة الاستشفائية للسردية، وهي السبب الذي دفع الناس، منذ غابر الأزمان، إلى سرد قصص، وهي وظيفة الأساطير نفسها: إنَّ السردية تعطي شكلاً للفوضى التي تميز التجربة» الواقعية، كما يقول إيكو في هذا الكتاب.

وهذا ما يفسر لماذا نهرب إلى الروايات والأفلام والحكايات المصورة مع أننا نعرف أنها لا تقدِّم لنا حياة فعلية تتخللها وقائع اليومي في غناه وتعقيداته وتناقضاته التي لا تنتهي، ولماذا نُصدق ما تقوله الروايات ونتماهى مع كائنات لا وجود لها إلا في العالم التخييلي الذي يصوغ حدوده كائن محدود الإدراك ولا يملك قدرة الله وجبروته.

إننا نفعل ذلك لأننا نريد أن نمسك بنسخة بسيطة من العالم

الواقعي. ولأننا لا نستطيع تحقيق هذا الحلم الجميل ضمن محدودية زمننا الفعلي، فإننا نهرع إلى العوالم التي يقدِّمها لنا التخييل السردي حيث الحياة مُصَفَّاة ومقطرة وخالية من آليات الضبط والتوجيه القدري الذي لا فكاك منه. ولقد حاول «جورج بيريك»، كما يذكر ذلك إيكو في هذا الكتاب (الفصل الثالث)، أن يرصد كلّ ما يجري في ساحة من ساحات باريس الكثيرة. كان يجلس خلف واجهة مقهى أو يجلس على دكَّة ويسجِّل كلّ ما يراه، وبعد فترة قصيرة توقف، خارت قواه، فقدْ أنهكته المتابعة ورصْد كل ما يجري أمامه، وتوقف عن التسجيل. لم يكن بمقدوره، ضمن الامتداد الزمني، أن يبني عالماً متكاملاً، لأن الوقائع التي التقطها كانت تفتقر إلى الانسجام والوحدة، لقد كانت الحياة الواقعية أوسع وأعمق من أن تستوعبها عينا ووجدان فرد واحد.

تلكم هي الصورة المثلى التي يستعيرها إيكو من الغابة ليتأمل النص السردي وقضايا بنائه وتلقيه وتأويله. فهذه المحاضرات تتحدث عن طبيعة الذات الذي تنتج النص السردي، وعن الذات التي تتلقاه وتستهلكه، كما تتحدث عن قواعده وتقنياته، عن صدقه وعن كذبه وأسراره. فالنص السردي غابة، وله ما للغابة من المزايا والخصائص والأسرار، فهو يسحرنا ويثير فينا التقزُّز، إنه يرهِبُنا ويستهوينا، يقدِّم لنا العالم أحياناً رقيقاً جميلاً مخملياً واضح المعالم والمسالك والدروب فنفرح داخله ونسعد، وأحياناً أخرى يقدمه لنا معقداً ومركباً بلا كُوى ولا نجوم نهتدي بها، فنضلّ داخله ونشقى.

وكذلك الشأن مع الرواية. فقد تقول كلَّ شيء وتسلِّم مفاتيح دروبها بسهولة (النص المنقرَئ بلغة بارث)، وتلك هي حالة الغابة البسيطة التي يشقّها سبيل واحد يجمع أطرافها ويهدي الزائرين ويدلّهم على المنفذ «الصحيح». وقد تتمنع وتستعصي على الضبط، وتنصب لقارئها الفخاخ والمتاريس والكمائن، وتلك هي حالة الغابة اللفَّة، وحالة الأدغال التي يتيه داخلها الزائر ويضلّ سبيله وقد لا يخرج منها أبداً.

وذلك ما يحدد طبيعة القراءة ودورها في تحيين المضمر والكامن والمبهم والغامض والمسكوت عنه. فالقارئ ليس مدعواً إلى قراءة الرواية وتحديد معناها أو معانيها فحسب، إنه مُطالبٌ أيضاً وأساساً بالكشف عن استراتيجيات الذات التي تقف وراء هذا البناء التخييلي الذي يعجّ بالحقائق والأوهام، وتحديد موقعه داخلها، فهذه الاستراتيجيات ذاتها لا تُبنى خارج الذات التي تستهلك النصّ وتستوعب دلالاته.

وتلك هي حالات التلقي، فالنصّ السردي (كل النصوص في واقع الأمر) يستند من أجل بناء سياقاته الخاصة، إلى عمليات انتقاء لإمكانات يوفِّرها المخزون الدلالي الذي يفرزه السلوك الإنساني، ولا وجود لنصٍّ خارج هذا المخزون أو ضده أو في انفصال عنه. إلّا أنّ هذا الانتقاء ليس أحادياً وبسيطاً، فهو يشير من جهة إلى الكون الدلالي الذي تمَّ اقتطاعه من النسق الدلالي الشامل، وتحوّل إلى برنامج للفعل والتخطيب وفعل التلقي (ما يسميه إيكو «الموسوعة»). ويشير من جهة ثانية إلى العالم «المخصوص» الذي تبنيه الرواية في انفصال كلي عن العوالم

الواقعية، فلا يمكن للعالم التخييلي أن يستقل بذاته إلا إذا شيّد عوالمه استناداً إلى قوانينه هو، لا إلى قوانين الواقع.

وبناء عليه، فإنّ النص يُبنى كعالم مغلق ومكتَفٍ بذاته من حيث التحديد الدلالي المسبَق الذي يسقطه المؤلف، وهذا ما يقود إيكو (ومنظرون آخرون) إلى الحديث عن مؤلف نموذجي يُعد استراتيجية سردية يفيض عنها النص، وإليها يستند القارئ النموذجي من أجل ولوج الغابة. ولكنه يُبنى أيضاً كعالم مفتوح على محيطه لارتباطه الوثيق بقارئ لا يُذعن دائماً لأهواء المؤلِّف النموذجي، فهذا القارئ لا يأتي إلى النص خالي الذهن يبحث عن معنى مودَع في النص في استقلال عن بؤر التلقي. فالمعنى يُبنى انطلاقاً من تجميعٍ للوحدات الدلالية والكشف عن سياقاتها الجديدة وتفاعلاتها مع الذات القارئة.

وتلك هي المنطلقات الأولية التي يستند إليها إيكو في حديثه السحري عن الرواية ومكوِّناتها، وعن القارئ وأنواعه وحاجاته، والمؤلف واستراتيجياته، السرِّي منها والعلني. فكما هي الغابة كثيفة وتعجُّ بالمسالك والدروب والأماكن المظلمة والموحشة، كذلك تكون الرواية، قد نَحُث الخطى داخلها رغبة في الخروج السريع منها، فنصف ما نصادف بسرعة، كأننا نجري في اتجاه أقرب كوة ننسلّ منها إلى خارج الغابة، وقد نتمهل ونتأمل المسالك والأشجار وأوكار الطيور والآثار التي تتركها الأفاعي والحيوانات الضارية بحثاً عن «ليلى والذئب» و«الغولة» وعن «عائشة الرماد»، وغيرهن من الكائنات التي استوطنت وجداننا وصاغت أحلام طفولتنا، وكأننا نرغب في البقاء داخل هذه

الغابة إلى الأبد. وقد تفتح الغابة أذرعها لأحلامنا ونتماهى مع أجوائها ومسالكها ونرى فيها بديلاً عن حياة روتينية ومُعادة ومكرورة.

ومع ذلك، فإن هذه الإشارات المتعددة إلى مفاهيم نظرية من كلّ المشارب لا تجعل هذا الكتاب مُصنَّفاً في نظرية الرواية. فلهذا الكتاب طابعٌ خاص. فهو يتحدث عن أسرار الرواية وقضاياها، لكنه لا يقدِّم لنا نظرية في قراءة الرواية، يتحدث عن القارئ والمؤلِّف والتلقي ولكنه لا يشير علينا بنظرية في التلقي، ويتحدث عن الأكوان الدلالية، إلا أنه لا يتحدث عن التأويل وآلياته وسبله وأنماطه. إنه يكتفي بالتأمل، يتأمل البناء الروائي في كليته، ويتأمل الزمن في ذاته، ويصفُ فعل القراءة من حيث موقعه في خلق حالات التلذُّذ بسحر عوالم التخييل؛ بل يصلُ به الأمر إلى تخصيص فصل كامل للحديث عن زقاق يشير إليه ألكسندر دوما في روايته **الفرسان الثلاثة**، ولا وجود له في باريس الحقيقية أو لم يكن قد وُجِد. إنه يفعل ذلك لكي يُخبرنا فقط أن وجود هذا الزقاق شبيه بوجود الغواصة البريطانية التي خلقتها الصحافة الأرجنتينية خلقاً (الفصل السادس).

وهذا أمرٌ له علاقة بآليات الإدراك عندنا، فالشيء الموصوف يتحوَّل، عندما نشير إلى موقعه في خطاطة من خطاطات إدراكنا، إلى كيان موجود فعلاً، وهو ما يعني «أننا ميّالون إلى إعطاء شكل للحياة من خلال الخطاطات السردية (. . .) ففي كلّ إثبات يشتمل على أسماء أعلام أو على أوصاف، نفترض أن المتلقي سيعتقد اعتقاداً راسخاً في وجود هذه الكائنات التي ستصدر عنها أشياء.

فإذا قال لي شخص إن مجيئه إلى الموعد تعذَّر لأن امرأته أصيبت بوعكة صحية مفاجئة، فإنّ ردّ فعلي المباشر سيكون هو الاعتقاد في وجود هذه الزوجة (. . .) إنه ميل طبيعي عند كل الكائنات البشرية السوية».

وعلى هذا الأساس، فإنّ السرد يساعدنا على إدراج تجربتنا الفردية المحدودة في الزمان وفي المكان ضمن ذاكرة أوسع وأشمل هي ذاكرة الإنسانية جمعاء من خلال تلك القدرة التي نتوفر عليها والتي تساعدنا على استيعاب عوالم تنتمي إلى ثقافات أخرى لا نعرف عنها في غالب الأحيان أي شيء. «إن هذا التداخل بين الذاكرتين الفردية والجماعية يطيل من عمرنا، حتى وإنْ كان ذلك يتمّ بشكل عكسي، إنه يلوح لنا بوعد الخلود»، من حيث إنه يشير إلى محدوديتنا في الزمن.

إنّ الكتاب ليس مثقلاً بالمفاهيم والإحالات النظرية، ومع ذلك، فإنه يعجّ بالخُلاصات التي تشبه خلاصات «الحكماء» و«المجربين» الذين خبروا الحياة وأدركوا أسرارها وصاغوها في شكل أحكام توجيهية قد لا تفسِّر لنا النص المخصوص، ولكنها تعلِّمنا كيف نلجُ العوالم السردية، وكيف نتحاشى الكمائن والمتاريس، وكيف نتعلم التجوال داخل الغابات التي لا تصْفَرُّ أوراقها ولا تذبل الأعشاب التي تغطي جذوع أشجارها.

ولهذا السبب، ولأسباب أخرى، فإنَّ هذا الكتاب لا يتوجَّه إلى القراء المتخصِّصين فحسب، بل يتوجه إلى كلّ القرّاء، كل أولئك الذين تسحرهم العوالم السردية بإمكاناتها التخييلية المتعدِّدة

دون أن يعوا مصدر السحر وتأثيره. إنه يقدِّم لنا قراءة عاشق، والعاشق هو الذي يعرف كيف تسحره متاهات النص السردي، لأنه لا يبحث عن اللذة في المعنى، بل يجدُها في المتاهات التي تقود إلى بعض من هذا المعنى.

سعيد بنگراد

الفصل الأول

الدخول إلى الغابة

هل يمكن أن أبدأ محاضرتي هذه دون أن أستحضر ذكرى إيتالو كالفينو؟ منذ ثمان سنوات خلَت كان من المفروض أن يقدم كالفينو هنا، من المنبر نفسه، قراءات نورتون الست[1]، ولكن الزمن لم يسعفه، ولم يكتب منها سوى خمس، ليفارقنا قبل أن تُتاح له فرصة الإقامة بهارفارد. وإذا كنت سأفتتح هذه المحاضرات بالإحالة على ذكراه، فليس هذا من باب الصداقة فحسب، بل لأن دروسي ستتناول أيضاً، في جزءٍ كبيرٍ منها، وضعية القارئ في النصوص السردية، ولقد خصَّص هو نفسه أحد أجمل كتبه لموقع القارئ في السرد ويتعلق: ويتعلق الأمر بـ: «لو أن مسافراً ذات ليلة من ليالي الشتاء» "Si par une nuit d'hiver un voyageur".

ففي التاريخ الذي صدر فيه نص كالفينو، خرج إلى السوق كتابي **القارئ في الحكاية** (*Lector in fabula*). ولقد استوحيت هذا العنوان من الصيغة Lupus in fabula (عندما نتحدث عن الذئب). وهي صيغة نستعملها عندما يحضر شخص كان موضوع حديثنا. وبما أنّ الذئب، يظهر في كلّ القصص، وتلك طبيعته،

(1) Norton lectures: قراءات تنظمها دار نشر أميركية وتستدعي إليها مثقفين من كلّ دول العالم يحاضرون حول موضوع معين. (المترجم).

فقد استعملتُ لحسابي الخاص هذه العبارة من أجل تحديد موقع القارئ في الحكاية، أي في كلّ نصٍّ سردي. وفي الواقع سنرى أحياناً «أنه قد لا يكون هناك أي ذئب»، وقد يكون مكانه غول، في حين لا يحضر القارئ دائماً في النص باعتباره مكوِّناً من مكونات فعل الحكي فحسب، بل باعتباره من مكونات القصص ذاتها أيضاً.

فإذا قارنا اليوم بين كتابي **القارئ في الحكاية** وكتاب كالفينو **لو أن مسافراً...** اتَّضح أنّ الأول هو تعليقٌ نظري على الثاني. والحال أنّ كتابَيْنا ظهرا للوجود في وقتٍ واحد، ولا أحد منّا كان يعلم بما يهيئه الآخر، رغم أن الموضوع نفسه كان يستهوينا نحن الاثنين. وعندما أرسل إليَّ إيتالو كتابه كان دون شك قد توصل بنسخة من كتابي، ذلك أنّ الإهداء كان يقول: «إلى أمبيرتو القارئ الأكبر الذي لا يضاهيه إيتالو كالفينو الأصغر». إنّ الاستشهاد مستوحى بطبيعة الحال من حكاية **الذئب والحمل** لفيدر (Phèdre). ويحيل كالفينو هنا على كتابي **القارئ في الحكاية**. فقد تدل هذه «الأصغر» الغامضة جداً على عبارة من قبيل: «في البداية»، أو على «أقل أهمية». وإذا نظرنا إلى «القارئ»، استناداً إلى مرجعية كتابي، فسيكون الأمر إما تواضعاً ساخراً منه، وإما اختياراً للعب دور الحمَل (نوع من الزهوّ)، تاركاً للمنظر دور الذئب الشرير. ويتعلق الأمر بتأكيد شعري، فكالفينو يحتفي في هذا السياق بالقارئ.

ولكي أحتفي بكالفينو سأنطلق من «الدروس الأميركية» التي كتبها لـ«قراءات نورتون»، خاصة القراءة الثانية التي خصَّصها

للسرعة حيث يستشهد بـ «الحكايات الإيطالية» التي كان قد جمعها في كتاب، تقول إحداها:

أُصيب ملك بمرض، وجاء الأطباء وقالوا له: «إن شفاءك في ريشة غول، وهذا دواء يصعُب الحصول عليه، فالغول يلتهم كلّ المسيحيين الذين يصادفهم في طريقه».

وأخبر الملك كل رعاياه بالأمر، ولم يتجرأ أحد للذهاب لإحضار الريشة، وفي النهاية طلب ذلك من أحد أمنائه، وكان وفياً وشجاعاً وقال له الأمين: «أنا سأذهب لإحضار الريشة».

وقالوا له: «هناك في قمة الجبل سبع مغارات، وفي إحداهن يقطن الغول . . .»[1].

ويلاحظ كالفينو أنّ «النص لا يقول أي شيء عن طبيعة المرض، وكيف يمكن أن يكون للغول ريش وكيف هي المغارات». ويغتنم هذه الفرصة ليمتدح السرعة، حتى وإنْ كان يذكّرنا أنّ «امتداح السرعة لا ينفي ألا يكون للتهدئة لذّتها»[2].

وسأخصّص محاضرتي الثالثة لأسلوب التهدئة هذا الذي لم يدرسه كالفينو. ونكتفي الآن بالقول إنَّ كلّ تخييل سردي هو بطبيعته سريع، ذلك أنه لا يستطيع، وهو يبني عالماً يعجّ بالشخصيات والأحداث، أن يقول كل شيء عن هذا العالم. إنه يلمح، والباقي

---

(1) *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milan, Garzanti, 1988, traduit de l'italien par Yves Hersant, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Paris, Gallimard, 1989, p. 68.

(2) Ibid., p. 81.

يأتي به القارئ الذي يقوم بملء الفضاءات البيضاء. وكما سبق أن ذكرت، فإنَّ كلّ نصٍّ هو آلة كسول تتوسل إلى القارئ بأن يقوم بجزء من مهامها. وحذار إذا قال النص كل ما يجب أن يفهمه القارئ: إنه لن ينتهي أبداً. فإذا تلفنت لكم قائلاً: «سآتي عبر الطريق السيّار، وسأكون عندكم في ظرف ساعة»، فإنّ هذا يفترض أنني سأركب سيارتي أيضاً.

ونعثر في رواية *Agosto, moglie mia non ti conosco* للكاتب الساخر أشيل كامبنيل (Achille Campanile) على الحوار الآتي:

«لوَّح غوديون بيديه لعربة كانت مركونة في نهاية الزقاق. ونزل العجوز الذي يسوقها بصعوبة مهرولاً نحو أصدقائنا قائلاً: «أنا في خدمتكم».

- وصرخ غوديون بعصبية، لا، نحن نريد العربة.

- آه، قال السائق، وقد خاب أمله، اعتقدت أنكم تريدونني أنا.

وتراجع إلى الخلف وركب العربة وسأل غوديون الذي كان قد اتَّخذ له مكاناً في العربة بجانب أندري: إلى أين أنتم ذاهبون؟ وأجابه غوديون: لا أستطيع تحديد المكان، فقد كان يريد التكتم على سرية المكان المقصود. ولم يُلِحّ سائق العربة الذي لم يكن فضولياً. وبعد دقائق كان الثلاثة يتأملون البانوراما دون حراك.

وفي النهاية قال غوديون: إلى قصر فيورونزينا»، واهتز الفرس للصوت، وقال السائق: في هذا الوقت؟ سنصل والليل قد خيَّم.

- هذا صحيح، همهم غوديون، سنذهب إلى هناك غداً صباحاً. تعال غداً في السابعة تماماً.

- برفقة العربة، تساءل السائق؟

وفكَّر غوديون مليّاً وقال في النهاية: نعم سيكون ذلك أفضل.

التفت من جديد، وهو يتوجه نحو الفندق، وقال للسائق: «لا تنسَ، أحضِرْ الحصان أيضاً.

- آه ! نعم؟ همهم السائق، وقد فوجئ، كما تريدون»[1].

يبدو المقطع عبثياً. إنه كذلك لأنّ الشخصيات تتحدث في البداية أقلّ ممّا يجب، وهو كذلك في النهاية لأن هذه الشخصيات استشعرت الحاجة لأن تقول أشياء ليس من الضروري أن يقولها النص (ويجب أن تُسمع).

قد يحدث أن يصبح كاتبٌ ما، وهو يحاول أن يقول أشياء كثيرة، أكثر كوميدية من شخصياته. ولقد سحرت الكاتبة الإيطالية الشهيرة كارولينا إنفارنيزيو في القرن التاسع عشر أجيالاً بأكملها من العمال بقصصها التي كان من عناوينها: **قبلة ميتة، انتقام حمقاء أو الجثة المتهِمة**. لقد كانت تكتب بشكل رديء، وقد لاحظ أحدهم أنها كانت تتوفر على شجاعة -أو ضعف- جعلتها تستعمل لغة البيروقراطية الصغيرة للدولة الإيطالية (وهي الطبقة التي ينتمي إليها زوجها الذي كان يشغل منصب مدير المخبزة العسكرية). وإليكم كيف تبدأ روايتها **فندق الجريمة**:

«لقد كان المساء رائعاً رغم برودته، كان القمر في أعالي

(1) *Opere*, Milan, p. 830.

السماء يضيء شوارع تورينو كما لو أنه النهار. وكانت ساعة القطار تشير إلى السابعة. وتحت المظلات الواسعة يُسمع ضجيج مدوٍّ لأنّ قطارين سريعين يتقاطعان: أحدهما يهمّ بالانطلاق والثاني يدخل إلى المحطة»[1].

لا تقسوا في حكمكم على السيدة إنفارنيزيو. لقد كانت تعتقد أنّ السرعة هي خاصية سردية بالغة الأهمية. ولكن لم يكن بإمكانها أن تُحاكي كافكا الذي تبدأ روايته بـ: «عندما استيقظ غريغور سامسا هذا الصباح بعد ليلة مليئة بالكوابيس، وجد نفسه في سريره وقد مُسِخ بعوضة كبيرة»[2].

سيسأله قراؤه على التوّ: لماذا وكيف أصبح غريغور سامسا بعوضة، وماذا أكل بالأمس، وبالإضافة إلى ذلك يحكي ألفريد كازان أنّ إينشتاين الذي كان توماس قد استعار منه كتاباً لكافكا أعاده إليه قائلاً: «لم أستطِع قراءته، فالذهن البشري ليس معقَّداً إلى هذه الدرجة»[3].

فإذا استثنينا إينشتاين - الذي كان يشكو فيما يبدو من بطء المحكي (وسنُعلي من شأن التهدئة)، فإنّ القارئ لا يعرف دائماً كيف يتعاون مع سرعة النص. ويحكي لنا روجي شانك قصة أخرى:

«كان جان يحب ماري، ولكنها كانت ترفض الزواج به،

---

(1) Op. cit., Turin, Quartara, 1954 , p. 5.

(2) *La Métamorphose*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, G.F., 1988, p. 23.

(3) Alfred Kazin, *On Native Grounds*, New York, Harcourt Brace, 1982, p. 445.

وذات يوم اختطف التنين ماري من القصر وامتطى جان فرسه وقتل التنين، حينها رضيت به ماري زوجاً، وعاشا سعيدين وأنجبا الكثير من الأطفال».

حاور شانك -الذي يدرس هنا ما يفهمه الأطفال لحظة القراءة- طفلة عمرها ثلاث سنوات حول هذه القصة:

- «لماذا قتل جان التنين؟
- لأنه كان سيئاً؟
- وأين تتجلى مساوئه؟
- لأنه جرحه
- كيف جرحه؟
- ربما ضربه بالنار
- لماذا قبلت ماري الزواج من جان؟
- لأنها كانت تحبه كثيراً وكان هو يريد الزواج بها.
- كيف حدث وقبلت ماري الزواج بجان بعد أن رفضته في البداية؟
- هذا سؤال صعب.
- نعم، ولكن في نظرك، ما هو الجواب؟
- لأنها لم تكن تريد ذلك حقيقة في البداية، وناقشها جان في الأمر كثيراً، لم يتوقف عن الحديث معها في شأن الزواج، وفي النهاية أحبَّت هي الأخرى الزواج به، وهو... أريد أن أقول...»[1].

---

(1) Roger Schank, *Reading and Understanding*, Hillsdade, N.J., Lawrence Erlbaum, 1982, p. 21.

وبطبيعة الحال، فإنَّ معرفة العالم في تصور هذه الطفلة تحتوي على فكرة أنَّ النار تنبعث من أنف التنين، لكنها تجهل ماذا يعني أن نقبل الزواج بشخصٍ لا نحبّه فقط لأننا أُعجبنا به، أو امتناناً لعملٍ قام به. قد تكون القصة، بهذا الشكل أو ذاك، سريعة، أي قائمة على الاقتضاب، إلَّا أنّ الحُكم على طابعها المقتضب يتمّ وفق طبيعة القارئ الذي تتوجه إليه.

وبما أنني مرغم على تبرير كل العناوين التي اخترتها بشكل شيطاني، فاسمحوا أن أشيرَ إلى العنوان الذي أعطيته «للقراءة النورتونية». إنَّ الغابة هي استعارة للنص السردي وليس للحكايات فقط، إنها كذلك بالنسبة إلى كلّ النصوص السردية. هناك غابات من قبيل غابة دبلين (Dublin) التي عوض أن نحكي فيها «عن ذات القلنسوة الحمراء»، فإننا نلتقي مولي بلوم، أو غابات الدار البيضاء حيث نصادف إلزا لاند وريك بلان.

وإذا استعملت استعارة بورخيس (وهو ضيف من ضيوف القراءة النورتونية الذي سترفرف روحه باستمرار على هذه المحاضرات)، فإن الغابة هي حديقة تتداخل دروبها، وحتى إذا كانت الغابة لا تتخللها الدروب، فسيكون في مقدور أيّ كان أن يرسم لنفسه مساراً والذهاب يمين تلك الشجرة التي أمامه أو يسارها.

على قارئ كلّ نصٍّ سرديّ أن يكون مستعداً للاختيار، بل يمكن قول أكثر من ذلك: إنّ هذا الاختيار يتجلى على مستوى كلّ الملفوظات، أو على الأقل ضمن أيّ فعل متعدي. ففي اللحظة التي سيُنهي فيها المتحدث جملته، فإننا نقدِّم، ربما بشكل لا

شعوري، رهاناً نستبق اختياره أو نتساءل بأسى إلى أيّ الاختيارات سينحاز (في حالة الملفوظات الدرامية من نوع: بالأمس، في المقبرة، رأيت. . .).

ويتعمد السارد أحياناً أن يترك لنا حرية استباق أحداث قصة ما. ولنأخذ مثلاً نهاية: **مغامرات غوردون بيم** لبو:

«وفجأة ونحن في الطريق بدا لنا وجه إنسان مقنَّع، كان وجهاً كبيراً، أكبر من كلّ الوجوه المألوفة لدينا، وكان لون لحم هذا الرجل أبيض ناصعاً كالثلج»(1).

هنا يريد منا المؤلف، وقد سكت السارد، أن نقضي ما تبقى من حياتنا في التساؤل عمّا حدث، ويضيف المؤلف -وكذا الصوت السارد- وقد خشي ألّا نكون قد احترقنا بما فيه الكفاية رغبة في معرفة ما سكت عنه، ملاحظة في الختام تُنبهنا على أنه بعد اختفاء السيد بيم: «يُخشى أن تكون الفصول التي كان من المفروض أن تكمل علاقته . . . قد ضاعت في الكارثة التي أودت بحياته»(2).

لن نخرج أبداً من هذه الغابة، كما لم يخرج منها جول فيرن وشارل رومين داك أو ح. ب كوفر كريت الذين قرروا البقاء داخلها لمتابعة قصة غوردون بيم.

ولكن هناك حالات يريد فيها السارد أن يثبت لنا أننا لسنا ستانلي، بل ليفينغ ستون، وبهذا يكون محكوماً علينا بالضياع

---

(1) *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, traduit de l'anglais par Charles Baudelaire, Paris, Éditions Rombaldi, 1973, p. 296.

(2) Ibid., p. 297.

داخل الغابة من خلال اختيارنا أسوأ الاحتمالات دائماً. فلنأخذ على سبيل المثال بداية تريسترام شاندي:

«في تصوري كان أحد والديَّ عندما أنجباني حذراً ممّا يفعل، ولم لا يكون الاثنان معاً كذلك، لأن العبء كان مشتركاً بينهما».

ماذا فعل الزوجان في هذه اللحظة العصيبة؟ ولكي يوفر للقارئ الوقت الكافي ليقدِّم بعض التوقعات المعقولة (والتوقعات غير المعقولة)، يستطرد ستيرن في فقرة بكاملها (حيث ندرك أنَّ كالفينو كان على حق عندما لم ينظُر إلى التهدئة نظرة سيئة) قبل أن يكشف لنا خطأ هذا المشهد البدئي:

«اسمح لي يا صديقي، قالت أمي، ألم تنسَ ضبط البندول؟

- يا إلهي، تساءل أبي جاهداً أن يخفض من صوته، هل حدث، منذ بدء الخليقة إلى الآن، أن قاطعت امرأة رجلاً بسؤال كهذا؟»[1].

ها أنتم ترون أنّ الأب ينظر إلى الأم بالنظرة نفسها التي ينظر من خلالها القارئ إلى ستيرن. فهل حدث أنْ خيَّب مؤلف، مهما كانت درجة خبثه، توقعات قرائه إلى هذه الدرجة؟

حدث هذا بالتأكيد، فاستناداً إلى ستيرن حاولت السردية الطليعية مراراً تضليل القرّاء، إنْ لم نقل إنها كانت تودّ خلق قارئ ينتظر من الكاتب أن يقدم له حالة اختيارات حرة. إلّا أنّ هذه الحرية بالذات مُنحت لنا استناداً إلى تقاليد عريقة -بدءاً من

---

(1) *Vie et opinions de Tristam Shandy, gentihomme*, traduit de l'anglais par Charles Mauron, Paris, Robert Laffont, 1946, Flammarion, 1982.

الأساطير البدائية وانتهاء بالرواية البوليسية الحديثة- فقد كان القارئ يتمتع داخلها بهامش يسمح له القيام باختيارات في غابة السرد مفترضاً أنَّ هناك اختيارات معقولة وأخرى ليست كذلك.

لقد استعملت كلمة «معقولة»، كما لو أنّ الأمر يتعلق باختيارات يفرضها الحسّ السليم. سيكون مع ذلك من السذاجة افتراض اللجوء إلى الحسّ السليم لقراءة كتاب في التخييل. ليس هذا بالتأكيد ما كان يطلبه منا ستيرن أو آلان بو، ولا حتى مؤلف **ذات القلنسوة الحمراء** إنْ كان لها فعلاً مؤلف.

وبالفعل، يفرض الحسّ السليم علينا الوقوف ضدّ فكرة أنّ الذئب يتكلم، وفي هذه الحالة ماذا يعني القول: على القارئ أن يقوم باختيارات معقولة داخل الغابة السردية؟

يبدو من الضروري هنا أن نذكر بمفهومين سبقَ أن ناقشتهما في كتبي السابقة: ويتعلق الأمر بالزوج: القارئ النموذجي والمؤلف النموذجي[1].

إن القارئ النموذجي في قصّة ما ليس هو القارئ الفعلي، إن القارئ الفعلي هو أي كان، نحن جميعاً، أنت وأنا ونحن نقرأ النص، فهذا القارئ قد يقرأ بطرق مختلفة، فلا وجود لقانون يفرض عليه طريقة معينة في القراءة، وعادة ما يتّخذ النص وعاء لأهوائه الخاصة، وهي أهواء مصدرها عالم آخر غير عالم النص، ولا يقوم النص سوى بإثارتها بشكلٍ عرضي.

---

(1) *Lector in fabula*, Milan, Bompiani, 1979, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.

قد يكون بينكم من جرب رؤية فيلم كوميدي وهو في أقصى حالات الحزن، وأنتم تعرفون كم هو صعب الاستمتاع بشيء ما في لحظة كهذه. هناك ما هو أكثر من هذا. فقد تشاهدون هذا الفيلم سنوات بعد ذلك دون أن تنجحوا في الابتسام، لأنّ كل صورة تذكِّركم بحزن التجربة الأولى. فباعتباركم قرَّاء فعليين، تكون قراءتكم هذه قراءة خاطئة، لكنها خاطئة في نظر مَن؟ إنها كذلك في علاقتها بنوعية المتفرج الذي كان المخرج يفكِّر فيه، ذاك المتفرِّج الذي يجب أن يبتسم، ويتابع قصة لا تعنيه بشكلٍ مباشر. أطلق على هذا المتفرج (أو القارئ) القارئ النموذجي، إنه قارئ نوعي يتوقعه النص باعتباره محفَلاً للتعاون. فإذا استهل نص ما بـ «كان يا ما كان. . .»، فإنه يرسم علامة تقود إلى انتقاء مباشر لقارئه النموذجي الذي سيكون بالضرورة طفلاً أو شخصاً مستعداً لقبول قصة لا تكترث للحسّ المشترك.

بعد أن نشرت روايتي **بندول فوكو** كتبَ إليَّ أحد أصدقاء الطفولة كنت قد افتقدته منذ سنوات قائلاً: «عزيزي أمبيرتو لا أعتقد أنني رويت لك قصة عمي وعمتي المرضية لتستعملها كما تشاء، لذلك فمِن غير اللائق أن توظِّفها في روايتك».

يحتوي الكتاب بالفعل على بعض المغامرات لعمٍّ يُقال له كارلو وعمة يُقال لها كاترينا، وهما من عائلة البطل جاكوبو بيلبو. لقد وُجدت هذه الشخصيات فعلاً، وقمتُ بتحويرها، لقد استعدتُ قصة من قصص طفولتي، وهي قصة لأحد أعمامي وعماتي اللذين كان لهما اسمان مغايران.

ولقد أجبتُ هذا الصديق بأنَّ العم كارلو والعمة كاترين هما

من عائلتي وأملك حقّ استعمال قصتهما، وهذان الشخصان لا علاقة لهما بأفراد عائلته، وأنا أجهل حتى وجود هذين الشخصين، ولقد اعتذر هذا الصديق. لقد تماهى مع القصة لدرجة أنه اعتقد أنه تعرَّف على أحداث تخصّ عمه وعمته، وهو أمر ليس مستبعداً، ذلك أنه كان هناك في زمن الحرب (زمن ذكرياتي) الكثير من الأعمام والعمات الذين عاشوا أحداثاً مشابهة.

ماذا حدث لصديقي؟ لقد بحث في الغابة عمّا يوجد في ذاكرته الشخصية. إذا كنت أتجول في الغابة فمن حقي أنْ أستعمل كلّ تجربة وكلّ اكتشاف من أجل استخلاص دروس تخصّ الحياة والماضي والمستقبل. وبما أنَّ الغابة هي ملك للجميع، فليس من حقي أن أبحث عن وقائع ومشاعر لا تخصّ سواي، وإلا فإنني سأكون قد استعملت النص ولم أؤوله، وهذا ما فصلت القول فيه في كتابيَّ **حدود التأويل**، **والتأويل والتأويل المضاعف**[1]. وليس محظوراً استعمال النصّ في أحلام اليقظة، وهذا أمر نقوم به جميعاً من حين إلى آخر، إلّا أنّ هذه الأحلام ليست نشاطاً عاماً، وهذا ما يجعلنا نتحرك داخل الغابة السردية كما لو أنها حديقتنا الخاصة.

هناك قواعد خاصة بكلّ لعبة، والقارئ النموذجي هو الذي يعرف كيف يحترم هذه القواعد. ولقد بنى صديقي هذه القواعد،

---

(1) *Les limites de l'interprétation*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992.
Interprétation et surinterprétation, traduit de l'anglais par J-P Cometti, Paris, PUF, 1996.

وأسقط انتظاراته الخاصة باعتباره قارئاً فعلياً على الانتظارات التي كان يتوقعها المؤلف من القارئ النموذجي.

وبطبيعة الحال، يتوفر المؤلف على إشارات خاصة، لكي يعطي توجيهات لقارئه النموذجي، إلّا أنّ هذه الإشارات هي دائماً إشارات ملتبسة. إن رواية بنيتشيو تبدأ بالشكل الآتي:

«كان يا ما كان... كان هناك ملك، هذا ما يقوله قرائي الصغار، إنّ الأمر ليس كذلك يا أطفالي، لقد أخطأتم كان هناك لوحُ خشب».

إنه استهلال معقَّد، ففي البداية يوهمنا كولودي (Collodi) أنه سيبدأ سرد خرافة، وبمجرد ما يقتنع القرّاء بأنَّ الأمر يتعلق بقصة للأطفال، يدخل هؤلاء إلى مسرح الأحداث باعتبارهم هم مَن يتوجه إليهم المؤلف. لقد كان توقع القراء خاطئاً لأنهم تعودوا على سماع الخرافات. فهل هذا يعني أنّ القصة لم تكن مهداة إلى الأطفال؟ ومع ذلك، فإنّ كولودي كان يتوجه فعلاً إلى الأطفال، أي إلى قرائه الصغار لكي يصحِّح هذا التوقع الخاطئ. وهذا ما يجعل الأطفال قادرين على متابعة القصة كما لو أنها تتوجَّه إليهم، معتقدين أن الأمر لا يتعلق بحكاية ملك، بل بدمية، ولن يخيب انتظارهم في نهاية الأمر.

ومع ذلك، فإنَّ هذا الاستهلال هو إشارة إلى قرّاء راشدين. فهل من الممكن أن تتوجه الخرافة إلى الراشدين أيضاً؟ فإذا كان عليهم قراءة الخرافة بشكلٍ مخالف من أجل فهم دلالاتها المجازية، فعليهم أن يتظاهروا بأنهم أطفالاً؟

أطلقت مقدمة من هذا النوع العنان للكثير من القراءات النفسية

والأنتروبولوجية أو الهجائية لـ «بنيتشيو»، ولم تكن كلها غير ممكنة.

والظاهر أن كولودي كان يريد أن يلعب لعبة مزدوجة، واستناداً إلى هذه الفرضية يمكن فهم المتعة التي يثيرها هذا الكتيب الكبير.

فمن يفرض هذه القواعد وهذه الإكراهات؟ بعبارة أخرى، من يبني القارئ النموذجي؟ سيسارع قرائي الصغار إلى القول إنه المؤلف.

فبعد أن كلَّفنا أنفسنا عناء التمييز بين قارئ فعلي وقارئ نموذجي، هل بإمكاننا تصوُّر المؤلف باعتباره شخصية فعلية تكتب قصتها وتستطيع -لأسباب لا يعرف سرّها سوى محلله النفسي- تصور أي نوع من القراء النموذجيين كان عليه أن يقوم ببنائه: أعلن لكم صراحة أنني لا أكترث مطلقاً للمؤلف الفعلي لنص سردي ما (وكلّ نص ممكن)، إنني أعي أنني أعلن شيئاً سيستفزّ الكثير من السامعين، أولئك الذين قضوا وقتاً طويلاً في قراءة السيرة الخاصة بجان أوستن أو بروست أو دوستوفسكي أو سليجر، وأتفهم كم يكون جميلاً ولوج الحياة الخاصة لأشخاص حقيقيين نعتقد أننا نحبهم كما لو أنهم أصدقاء حميمين.

وأتذكر أني شعرت، وأنا جامعي شابّ متحمِّس، براحة كبيرة عندما علمتُ أنّ كانط لم يكتب عمله العلمي الكبير إلّا في سن الـ 57، تماماً كما شعرتُ بغيرة شديدة عندما علمت أن راديغيه (Radiguet) كتب مؤلفه **مس في الجسد** ولمّا يتجاوز العشرين من عمره.

ومع ذلك، فإن هذا لا يعني أن كانط، كان على حق عندما رفع عدد المقولات إلى 10 أو 12، ولا أن مس في الجسد هو عمل كبير (وهو كذلك حتى لو كتبه راديغيه في سنّ السابعة والخمسين).

إن احتمال أن تكون لاجوكوند خنثى يشكِّل موضوعاً هاماً في نقاش جماعي، إلّا أنّ الأخلاق الجنسية لليونار دافنتشي لا قيمة لها في تحليلي للوحته.

سأحيل في هذه المحاضرات كثيراً على أجمل كِتاب كُتب إلى حدّ الآن، وهو رواية **سيلفي** لجيرار دونيرفال. لقد قرأته وأنا في سنّ العشرين، ولم أتوقف عن قراءته إلى حد الآن، ولقد كتبت عنه نقداً لاذعاً. وابتداء من سنة 1976 خصَّصتُ له مناظرة كاملة في جامعة بولونيا، ولقد كانت نتيجة ذلك: ثلاثة بحوث للحصول على الماجستير. وخُصص لها سنة 1982 عدد خاص من مجلة *V C*[1]. ولقد كانت هذه الرواية مقرَّرة سنة 1984 في السلك الثاني في جامعة كولومبيا، حيث ظهرت حولها دراسات هامة.

واليوم أعرف عنها كل شيء وأعرف كل أسرارها. إن تجربة القراءة المتكررة هذه، وهي رفيقتي منذ 40 سنة، برهنت لي على غباء هؤلاء الذين يدَّعون أن التفكيك المتزايد للنص والغلو في البحث عن قراءة مطلقة له، يقتل سحر هذا النص. فأنا كلَّما أعدتُ قراءة هذه الرواية سقطت في هواها، كما لو أني أقرؤها لأول

(1) Umberto Eco, « Il tempo di Sylvie », *Poesia e critica* 2, 1962, pp. 51-65. *Sur Sylvie*, numéro monographique de VS 31/32, Patrizia Violi éd.

مرة، على الرغم من أنني أعرف بعمق تفاصيلها، وربما لهذا السبب، أزداد عشقاً لها.

«كنت خارجاً من مسرح أذهب إليه كل مساء، أجلس في المقاعد الأولى مرتدياً لباس الضباط»[1].

إنّ اللغة الإنجليزية لا تتوفر على ماضي الديمومة (Imparfait)، ولكي تعبِّر عن هذا الزمن، يمكنها أن تتبنى حلولاً كثيرة (طبعة 1887 تترجم هذه العبارة بـ "I quitted a theater where I used to appear every night in the proscenium"، وهناك طبعة حديثة تقترح ترجمة هذه العبارة بـ "I came out of a theater where I appeared every night").

إنّ ماضي الديمومة هو زمن بالغ الأهمية، لأنه يشير إلى الاستمرارية والتواتر. فهو استمراري لأنه يخبرنا أنّ شيئاً ما حدث في الماضي، في لحظة معينة، ونحن لا نعرف لا بداية الفعل ولا نهايته، وهو تواتري لأنه يبيح لنا تصور أنّ هذا الفعل يتكرَّر باستمرار. ومع ذلك، فإننا لا نعرف متى يكون استمرارياً ومتى يكون تواترياً ومتى يكون الاثنين معاً.

ففي بداية سيلفي مثلاً، يفيد ماضي الديمومة الأول «كنت خارجاً . . . » الاستمرارية، ذلك أن الخروج من مسرح ما يُعدّ فعلاً يحتوي على مسار، أمّا الثاني «حيث أبدو»، فهو تواتريّ بالإضافة إلى كونه استمرارياً.

---

(1) *Sylvie. Souvenirs du Valois* (première édition dans la *Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1853; seconde édition revue dans *Les filles du feu*, Paris, Giraud, 1854).

صحيح أنّ النص يؤكِّد أنّ الشخصية تتردَّد على المسرح كلّ مساء، ولكن حتى في غياب أية إشارة إلى ذلك، فإنّ استعمال ماضي الديمومة يوحي بأنه يقوم بذلك باستمرار. وبسبب هذا الغموض الزمني، فإن ماضي الديمومة هو زمن محكي الأحلام والكوابيس. إنه زمن الحكايات أيضاً. إنّ الصيغة الإنجليزية الآتية "Once upon a time" تترجم إلى الفرنسية بـ «حدث ذات مرة»، وهي بذلك توحي بزمن غير دقيق، إنْ لم يكن زمناً دورياً هو ما يعبَّر عنه في الإنجليزية "Upon a time".

إن الإنجليزية تعبِّر عن الطابع التواتري للفعل الفرنسي "Je paraissais" إما من خلال إشارات نصية من قبيل «كلّ ليلة»، وإما من خلال التشديد على التواترية من خلال الصيغة الفعلية "I used to".

إنّ الأمر لا يتعلق بحدث بسيط، ذلك أن جزءاً هاماً من رواية **سيلفي** يُبنى استناداً إلى التعاقب المحسوب بين ماضي الديمومة والماضي البسيط، ويمنح الاستعمال المكثف لماضي الديمومة القصة نبرة تنميقية، كما لو أننا ننظر إلى شيء ما والأعيُن شبه مغمَضة.

لم يكن القارئ النموذجي الذي كان يفكِّر فيه نيرفال ناطقاً بالإنجليزية، لأنّ اللغة الإنجليزية دقيقة جداً، لدرجة أنها لا تستطيع استيعاب غاياته.

سأعود إلى ماضي الديمومة الذي استعمله نيرفال في محاضرتي المقبلة، أمّا الآن فسأشير إلى الأهمية القصوى لهذه القضية ضمن النقاش الخاصّ بالمؤلف وصوته. فلنأخذ في

الاعتبار هذه «الأنا» التي تبدأ من خلالها القصة. إنَّ الكتب التي تُكتب بضمير المتكلم توهم القارئ أنَّ الذي يتكلم في النصّ هو المؤلف. إن الأمر ليس كذلك، إنّ هذه الأنا هي أنا السارد، أو الصوت الذي يقوم بسرد الأحداث، ويثبت لنا ب. ك. وودهوز، هو الذي كتب بضمير المتكلم **مذكرات كلب**، أنّ هذا الصوت لا يمثل بالضرورة صوت المؤلف.

نواجه في رواية **سيلفي** ثلاثة كيانات: الكيان الأول هو رجل ولد سنة 1808 ومات (منتحراً) سنة 1858، وهو بالمناسبة لا يسمّى جيرار دونيرفال، بل جيرار لابروني، وهناك الكثير من الناس من يبحث، وخريطة باريس بين يديه، عن زنقة القنديل القديم حيث شنق هذا المؤلف نفسه، وبعض هؤلاء لم يستطع بعد اكتشاف جمال سيلفي.

الكيان الثاني هو «أنا» المحكي، إنّ هذه الشخصية ليست جيرار لابروني، فنحن نعرف عن حياته ما تقوله القصة عنه، ولا يموت في النهاية، إنه يتأمل بحزن «سقطت كلّ الأوهام الواحدة تلو الأخرى، كما تسقط قشرة الفاكهة، والفاكهة هي التجربة».

ولقد قررت أنا وطلبتي أن نسميه "Je-rard"، السارد (حيث تعني "je" أنا). إن Je-rard ليس هو السيد لابروني، إنه ليس كذلك للأسباب نفسها التي تجعل الذي يؤكد في مستهل **سفر غوليفر** (*Voyages de Gulliver*) أن أباه، وهو مالك بسيط من منطقة نوتينغامشير، قد أرسله، وهو في الرابعة عشرة من عمره إلى جامعة عمنويل في شيكاغو، ليس جونثان سويت الذي درس في جامعة ترينيتي في دوبلان. إن القارئ النموذجي لـ«**سيلفي**» مدعو

إلى أن يستمتع بالأوهام الضائعة لـ Je-rard، وليس بتلك الخاصة بالسيد لابروني.

أما الكيان الثالث: وهو عادة كيان صعب التحديد، فهو المؤلف النموذجي قياساً على القارئ النموذجي. ولقد كان من الممكن أن يكون لابروني سارقاً، ف «سيلفي» كان من الممكن أن يكتبها جَدُّ فيرناندو بيسوا. ورغم ذلك، فإنّ هذا لا يمنع أن يكون المؤلف النموذجي لـ «سيلفي» هو ذلك «الصوت» المجهول الذي يبدأ محكيَّه، بـ: «كنت خارجاً من المسرح»، وينتهي بأن يجعل سيلفي تقول «مسكينة أدريان لقد ماتت في دير القديس حوالى سنة 1832».

ونحن لا نعرف شيئاً آخر عنه. بعبارة دقيقة، نحن لا نعرف عنه إلّا ما يقوله هذا الصوت بين الفصل الأول والفصل الرابع عشر من القصة التي عنوانها «الصفحة الأخيرة» (وبعدها لن يبقى هناك سوى الغابة، وعلينا أن ندخلها ونتجول فيها).

وإذا كان قانون اللعبة هو هذا، فيمكن أن نذهب إلى أبعد من ذلك ونعطي اسماً لهذا الصوت، اسم قلم، وإذا سمحتم، فإني أملك اسماً جميلاً هو نيرفال، نيرفال ليس هو لابروني، وليس هو "Je-rard". نيرفال ليس «هو»، كما أن جورج إليوت ليس «هي» (ماري آن إفانس وحدها كانت كذلك). فنيرفال سيكون في الألمانية Es، وقد يكون في الإنجليزية It (ومع الأسف، فإنّ النحوَيْن الفرنسي والإيطالي يفرضان علينا أن نحدِّد جنسه بأي ثمن).

ويمكن التأكيد أنّ نيرفال الذي لم يكن في بداية القراءة

حاضراً إلّا من خلال آثار شاحبة، لن يكون، عندما نتعرف عليه، سوى ما تسميه النظريات الخاصة بالفن والأدب «سيلفي».

وبطبيعة الحال، سنتعرف على المؤلف النموذجي باعتباره أسلوباً، إنه أسلوب واضح وبديهي، ولا يُقارن بأيّ أسلوب آخر، لدرجة أننا سنفهم في النهاية أنّ الصوت الذي يستهلّ **أوريليا** بـ: «إن الحلم حياة ثانية» هو صوت سيلفي.

ومع ذلك، فإنّ لفظ «أسلوب» يقول كثيراً ويقول قليلاً أيضاً، فهو قد يوحي بأنَّ المؤلف النموذجي -وهو تصور ستيفان دوداليس- ينكفئ داخل حالة كمال، كما ينسلّ الله خارج خلقه ليغوص داخله أو يقف وراءه، أو في ما هو أبعد من خلقه. إنَّ المؤلف النموذجي صوت يتحدث إلينا بطريقة فيها كثير من الحنان (صوت حاسم أو خفي)، إنه يريدنا أن نكون بجانبه. يتجلى هذا الصوت باعتباره استراتيجية سردية، أي باعتباره مجموعة من التعليمات يقدمها لنا على مراحل، وعلينا أن نخضع لها إذا ما قرّرنا التصرف كقرّاء نموذجيين.

ولقد أنتجت الأدبيات النظرية حول السردية وعلم الجمال والتلقي أو القارئ الموجَّه، مجموعة من الشخصيات أُطلق عليها أحياناً القارئ المثالي، وأحياناً أخرى القارئ الضمني، وأحياناً أخرى القارئ المحتمل والميتاقارئ. ويشير كلّ قارئ من هؤلاء إلى مؤلف مثالي أو ضمني أو محتمل[1]، إنّ هذه التسميات ليست دائماً مرادفات.

---

(1) حول هذا الموضوع يراجع:

= Wayne Bouth, *The Rhetoric of Fiction*, 1961

وهكذا، فإنّ قارئي النموذجي يشبه القارئ الضمني الذي اقترحه فولفغانغ إيزر، ومع ذلك فإنّ القارئ عند إيزر:

«يتصرف بطريقة تجعل النص يكشف عن روابطه المتعدِّدة الممكنة. وهذه العلاقات ينتجها الذهن الذي يقوم ببلورة المادة الأولية للنص، ولكنها لا تشكِّل النص ذاته- إنها تتشكل فقط من جمل وإثباتات وأخبار... إلخ. إنّ بؤرة هذا التفاعل ليس النصّ ذاته، إنها تتطور بفضل سيرورة القراءة (...) ويصوغ هذا التفاعل شيئاً لم يكن قد صيغ في النص، ومع ذلك، فإنه يمثل قصديته»[1].

وتتطابق هذه السيرورة مع ما عالجته سنة 1962 في «العمل المفتوح». أما القارئ النموذجي الذي تحدَّثتُ عنه في **القارئ في الحكاية** فهو، على العكس من ذلك، مجموعة من التعليمات

= Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* 8, 1966
Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *Communications* 8, 1966
E. D. Hirsch jr., *Validity in Interpretation*, 1967
Michel Foucault, « Qu'est ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, juillet-septembre 1969
Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, 1971, et *Semiotics of Poetry*, 1978
Gérard Genette, *Figures* III, 1972
Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, 1974
Maria Corti, *Principi della communicazione letteraria*, 1976
Seymour Chatman, *Story and Discourse*, 1978
Charles Fillmore, *Ideal Readers and Real Readers*, 1981
Paola Pugliatti, *Lo sguardo nel racconto*, 1985
Robert Scholes, *Protocols of Reading*, 1989

(1) *The Implied Reader*, Baltimore, 1974 , pp. 278-287.

النصية التي تبدو على سطح النص في شكل إثباتات أو إشارات أخرى. وكما لاحظت ذلك باولا بوغلياتي فإنّ:

«التصور الفينومينولوجي لإيزر يمنح القارئ امتياز تحديد صلاحية للنصوص تكمن في إقامة «جهة نظر» تحدِّد دلالة النص. أما القارئ النموذجي الذي يتحدث عنه إيكو (1979)، فإنه لا يحضر بصفته الصوت الذي يشارك ويتفاعل مع النص فحسب، إنه يولَد إلى حدٍّ كبير مع النص، وبمعنى ما بدرجة أقل. إنه يشكِّل العصب الاستراتيجي التأويلي. والحاصل أنّ أهلية القرّاء النموذجيين تحدِّدها نوعية الأصل التوليدي التي يمدُّهم النص بها (...)، فبما أنهم نتاج النص وأسرى لديه، فإنهم يتمتعون بالحرية التي يمنحهم النص إياها»[1].

صحيح أنّ إيزر يقول في كتابه **فعل القراءة**: «إنّ فكرة القارئ الضمني تحيل على «بنية نصية تسبق حضور المتلقي»»، إلّا أنه يضيف بعد ذلك مباشرة: «دون أن تحدِّده بالضرورة». يلحّ إيزر على أنّ «دور القارئ لا يتطابق مع دور القارئ التخييلي المدرج ضمن النص»[2].

لقد انصبّ اهتمامي في محاضراتي، بالإضافة إلى اعترافي بوجود هذه المكونات الأخرى التي تحدّث عنها إيزر بشكل رائع،

---

(1) « Reader's stories revisited », in *Il lettore: modelli, processi ed effetti dell'interpretazione*, numéro monographique de VS 52-53, 1989, pp. 5-6.

(2) أحيل على الطبعة الأميركية *The Act of Reading*, Baltimore, The Johns Hopkins U.P., 1978, pp. 34-36.

«على ذلك القارئ التخييلي الموجود في النص»، مؤكداً أنّ المهمة الأساس للتأويل هي تجسيد هذا القارئ، رغم أنّ وجوده وجود شبحي. وإذا شئتم، فإنني أبدو أكثر ألمانية من إيزر، أكثر تجريداً أو أكثر تأمّلاً، كما يقول الفلاسفة غير القاريين[1].

وبهذا المعنى، تحدثت عن القارئ النموذجي في النصوص المفتوحة على جهات نظر متعددة، ولكني تحدثت أيضاً عن تلك النصوص التي تتوقع قارئاً عنيداً وطيّعاً. بعبارة أخرى، إنَّ القارئ النموذجي ليس وقفاً على رواية *Finnegans Wake*، ذلك أن *Chaix*، تستدعي هي الأخرى قارئها النموذجي، فالنصّ ينتظر من الأولى كما من الثانية تعاوناً يختلف باختلافهما.

إنّ التوجيهات التي يعطيها جويس لـ«قارئ مثالي مصاب بأرق مثالي» هي بالتأكيد أكثر إثارة، إلا أننا يجب ألّا نتجاهل مجموع توجيهات القراءة التي يوفِّرها توقيت القطار.

وبهذا المعنى، فإنّ مؤلفي النموذجي هو الآخر ليس بالضرورة صوتاً صادحاً، أي استراتيجية عليا: إنّ المؤلف النموذجي يتصرَّف ويتجلى في كلّ الروايات بما فيها الروايات البورنوغرافية الرديئة، متجاهلاً منطق الفنّ، لكي يقول لنا إنّ هذه الأوصاف يجب أن تحفِّز تخيلنا وردود أفعالنا الجسدية. وإذا أردتم مثالاً عن المؤلف النموذجي الذي لا يخجل من وجوده، فهو يكشف عن نفسه دون مراوغة للقارئ منذ الصفحة الأولى محدِّداً له الانفعالات التي يجب أن يحسّ بها في الحالة التي قد يفشل فيها الكتاب في

---

(1) يقصد المؤلف بغير القاريين، الكتَّاب المنتمين إلى أميركا (المترجم).

إثارتها، إليكم بداية *Pas de temps à perdre* **(لا وقت للضياع)** لـ ميكاي سبيلان[1]:

«عندما تكون في بيتك، مرتاحاً تستمتع بحرارة المدفئة مستلقياً على الكرسي الوثير الذي تركته لك جدتك، هل تتساءل ماذا يحدث في الخارج؟ بالتأكيد لا تفعل ذلك. إنك تفتح كتاباً وتنسى نفسك لتعيش، دون أن تتحرك من مكانك، مغامرات متخيلة لم تحدث أبداً (. . .) ويبدو أنّ الرومان كانت تعجبهم هذه الحالة، فعندما كانوا يجلسون على مدرجات الكوليزي يتفرجون على الحيوانات الشرسة وهي تلتهم لحم العبيد، كانوا ينفجرون سعادة. وعندما تمزق الأظافر لحم الضحايا يضربون بأيديهم على ظهورهم (. . .). آه كم هو جميل أن نغسل العين دون أن نُصاب بأي أذى. هذا صحيح إلا أنّ الأيام تتوالى ولن يحدث لك أي شيء من هذا، وتقول إنّ هذا لا وجود له إلا في الكتب وتنام قرير العين. ولكن حذار لا تغترّ كثيراً: هناك أشياء تحدث في الخارج بينما أنت منهمكٌ في قراءة كتابك مستلقٍ على الأريكة (. . .) لا وجود لكوليزي اليوم، إلا أن المدينة أكثر اتساعاً وتشتمل على أكثر ممّا كانت تحويه الحلبة. إننا لا نصادف حيوانات مفترسة، إلا أنّ مخالب الإنسان قد تكون هي الأخرى حادة وقد تقود إلى جرائم أفظع. يجب أن تكون من سكان العمارة وليس غريراً لكي تضمن لنفسك العودة إلى البيت وتجلس مرتاحاً على أريكتك أمام المدفئة

---

(1) مدينة في فرنسا، والإشارة هنا إلى توقيت القطارات التي ينظر إليها إيكو هي الأخرى باعتبارها نصاً تستدعي قارئاً (المترجم).

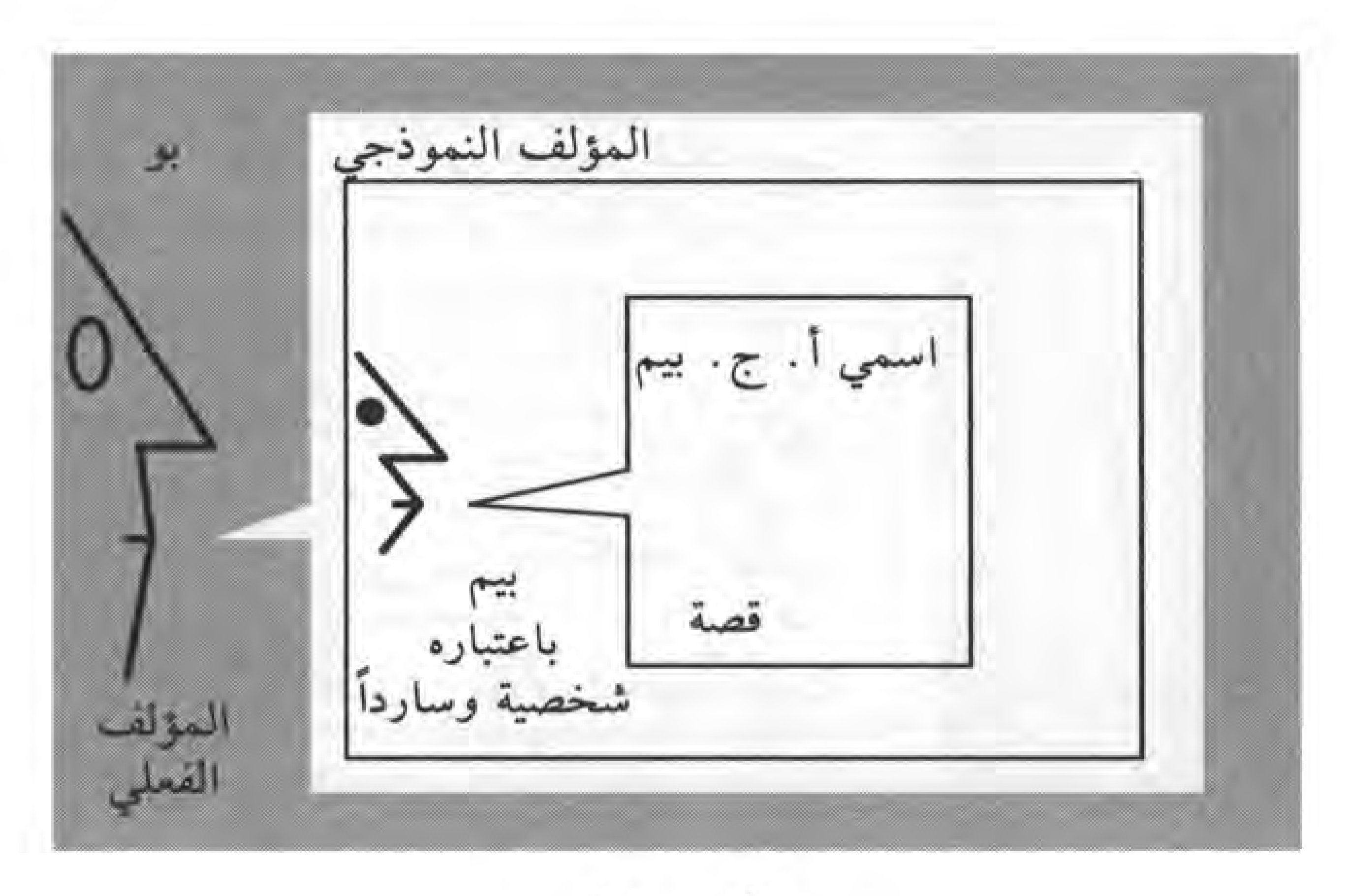
(. . .) يجب أن تكون من سكان العمارة، أكرِّر ذلك، وأن تكون بلا أعين وألّا تكون يداك في جيبك، وإلا ستكون أنت من ستُبقَر بطنه»[1].

إن حضور المؤلف النموذجي هنا صريح. وهناك حالات يكون فيها المؤلف النموذجي والمؤلف الفعلي والسارد وكيانات أخرى غير محدَّدين وغير باديين للعيان بطريقة صريحة، إلا أنها بارعة، ومدرجة في النص السردي بغاية واحدة هي إرباك القارئ. ولنعُد إلى **مغامرات أرتير غوردون بيم** لـ (آلان بو).

لقد نُشرت منهما حلقتان سنة 1837 في *Southern Literary Messenger* بالصيغة المعروفة حالياً تقريباً. يبدأ النص بالعبارة الآتية: «اسمي أرتير غوردون بيم». بعد ذلك يضع على مسرح الأحداث سارداً يتحدث بضمير المتكلم، ولكنه يتجلى من خلال اسم مؤلف فعلي اسمه بو (الصورة 1).

وستظهر القصة كاملة سنة 1838 في شكل كتاب بلا مؤلف. وبالمقابل، كانت هناك مقدمة من توقيع أ. غ. بيم يتحدث فيها عن مغامراته باعتبارها حوادث حقيقية، مشيراً إلى أنه نشرها في *Southern Literary Messenger* باسم شخص يُقال له آلان بو، ذلك أن لا أحد سيأخذ هذه القصة مأخذ الجد، وكان من الأجدى أن ينشرها على أنها تخييل سردي. وهكذا سنكون أمام السيد بيم وهو المؤلف الفعلي الذي يعد سارداً لقصة واقعية، وهو نفسه

(1) Mickey Spillane, *Pas de temps à perdre*, traduit de l'anglais par Gilles Morris Dumoulin, Paris, Le livre de Poche, 1950.



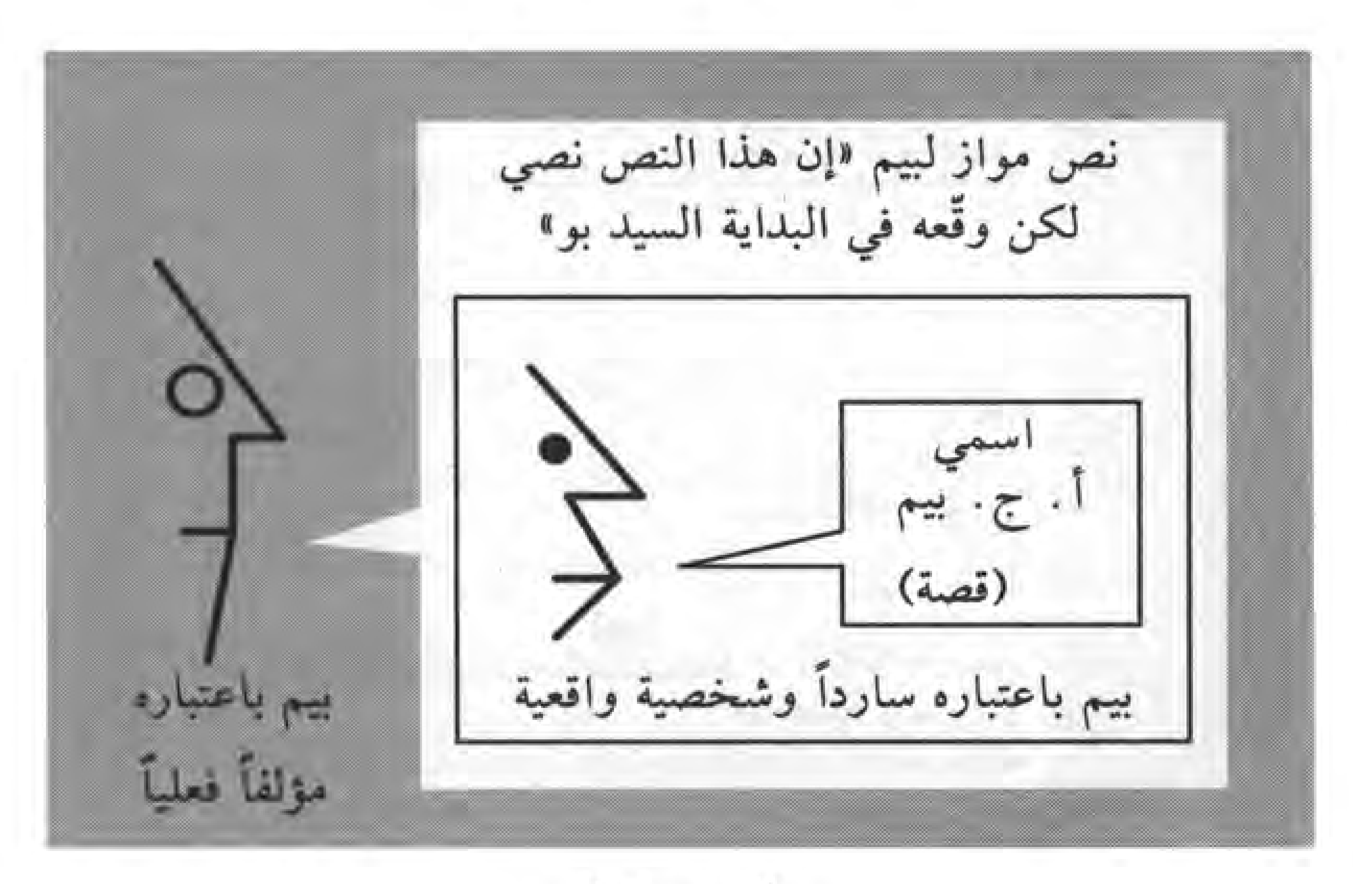
الصورة 1

الذي سيكتب مقدمة لا تعتبر جزءاً من النص السردي، بل جزء من النص الموازي (Paratexte)(1). وفي هذه الحالة، يتراجع بو إلى الخلف، ليصبح شخصية من النص الموازي (الصورة 2).

ومع ذلك، ستجابهنا، في نهاية القصة لحظة توقفها، ملاحظة تشرح لنا ضياع الفصول الأخيرة من القصة بسبب «الوفاة المفاجئة والمؤلمة للسيد بيم»، وكانت «ظروف موته» معروفة لدى الجميع بفضل ما تردَّد في الصحافة اليومية. لا يمكن نسبة هذه الإشارة غير الموقعة (وبالتأكيد لم يكتبها السيد بيم لأنها تتحدث عن موته) إلى

---

(1) حسب جونيت فإن النص الموازي (Paratexte) هو مجموع الإرساليات التي تصاحب أو تلي نصاً ما من قبيل الوصلات الإشهارية، العنوان والعناوين الفرعية، الصفحة الرابعة من الغلاف، التمهيد والنقد.

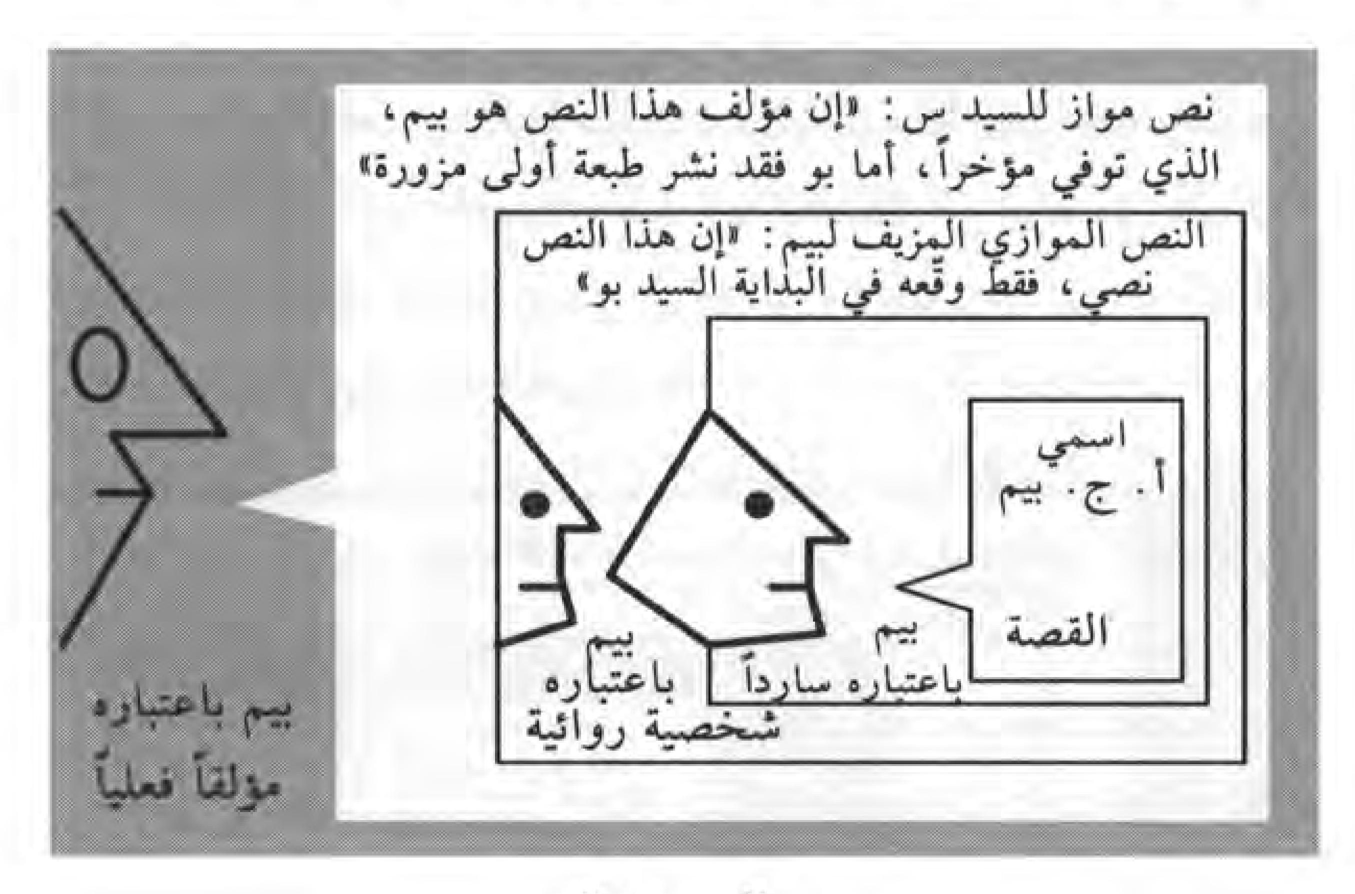


الصورة 2

بو، فهو يُشار إليه باعتباره الناشر الأول الذي يُتهم، بالإضافة إلى هذا، بأنه لم يتعرف على الطبيعة «السرية» للصور التي أرفق بيم النص بها.

إلى هذا الحدّ، سيتصور القارئ أنّ بيم هو شخصية تخييلية تتحدث باعتبارها سارداً في بداية الفصل الأول وسيصبح، في بداية التقديم، جزءاً من القصة وليس نصاً موازياً، في حين أنّ صاحب النص هو مؤلف ثالث مجهول وحقيقي (صاحب الإشارة النهائية، وهذه الإشارة تُعتبر فعلاً نموذجاً للنص الموازي)؛ ويتحدث هذا المؤلف عن بو بألفاظ هي نفسها التي استعملها بيم في نصّه الموازي المزيّف. ونتساءل: هل السيد بو هو شخص واقعي، أم شخصية تنتمي إلى قصتين مختلفتين، الأولى يحكيها النصّ الموازي

المزيف، والثانية يحكيها السيد «س» صاحب النص الموازي الأصلي، إنه أصلي ولكنه نصّ موازي كاذب؟ (الصورة 3)



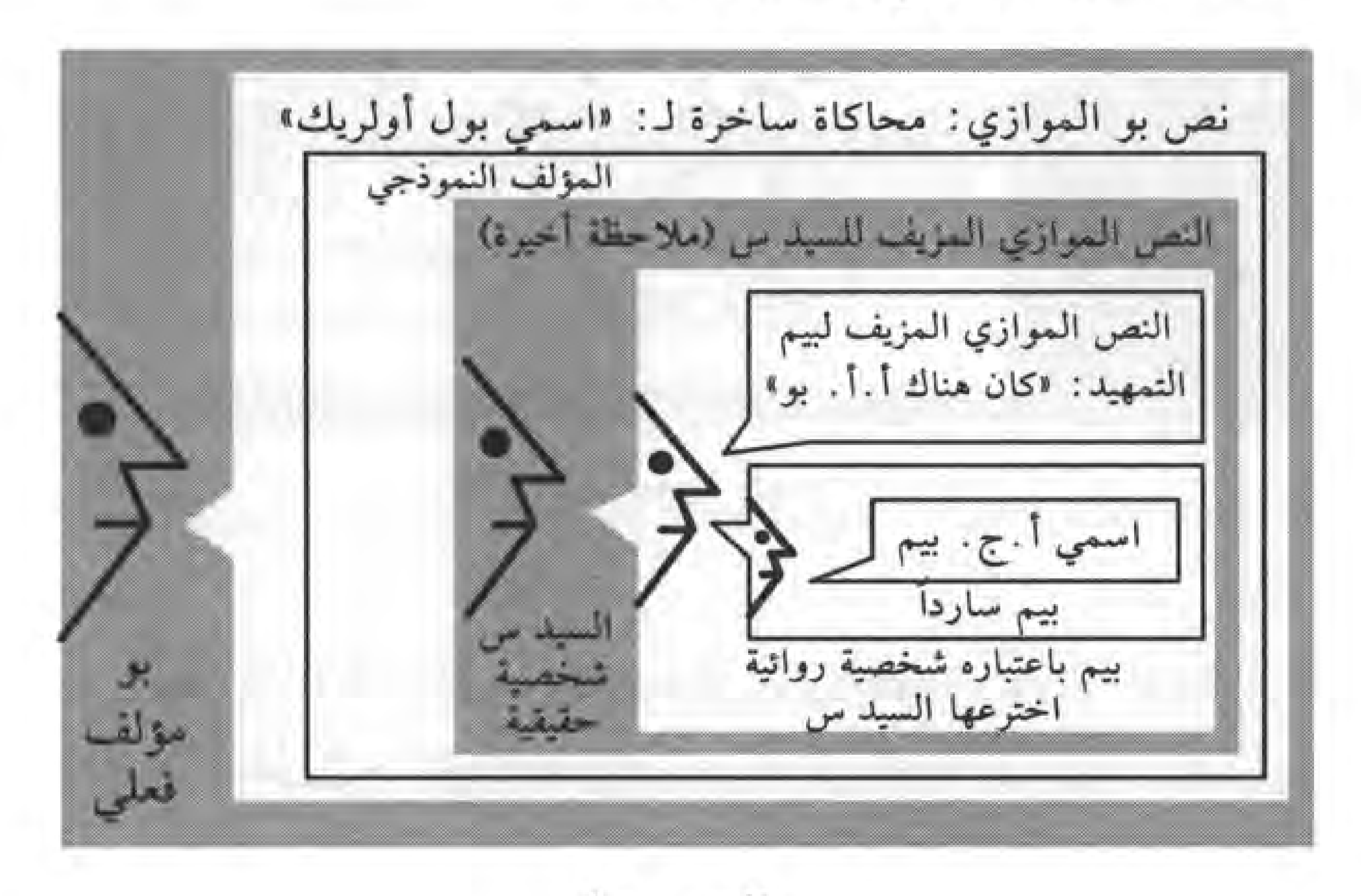
الصورة 3

وفي نهاية المطاف، سنعثر على لغز أخير: إنّ هذا السيد بيم الغامض يبدأ بالجملة الآتية: «اسمي أرتير غوردون بيم»، إنه ليس استهلالاً سابقاً على «سموني إسماعيل» لملفيش فقط (وهو بذلك دون أهمية)، بل يستعيد بشكل ساخر نصاً كان بو، قبل غوردون بيم، قد حاكى فيه بشكل ساخر موريس ماتسون الذي تبدأ إحدى رواياته بـ«اسمي بول أولريك»[1].

---

(1) Harold Beaver, Commentaire à E. A. Poe, *The Narrative of A. G. Pym*, Harmondsworth, Penguin, 1975, p. 250.

وعلى هذا الأساس، علينا أن نشدّ على أيدي القارئ الذي سيخمِّن أنّ المؤلف الفعلي هو آلان بو، وهو الذي ابتدع شخصية ذات طابع واقعي من جهة نظر روائية، السيد «س» الذي يتحدث عن شخصية واقعية بشكل مزيف، والسيد بيم الذي يتصرف من جهته باعتباره سارداً لقصة تخييلية. والمشكلة الوحيدة هي أنّ هذه الشخصية الروائية تتحدث عن السيد بو (الحقيقي) كما لو أنه من سكان عالمها التخييلي (الصورة 4).



الصورة 4

فمن هو المؤلف في هذا التشابك النصي؟ كيفما كان الحال، إنه الصوت أو الاستراتيجية التي تمزج بين مؤلفين مختلفين مفترضين من أجل استدراج القارئ إلى قلب هذا المسرح الانعكاسي.

ولنعُد الآن إلى قراءة **سيلفي**. إنّ الصوت -الذي قرَّرنا تسميته نيرفال- يطلب منا باستعماله لزمن ماضي الديمومة في البداية الاستعداد للاستماع للبوح بسرٍّ ما، وبعد أربع صفحات ينتقل الصوت فجأة من ماضي الديمومة إلى الماضي البسيط ليحكي لنا عن ليلة قضاها في النادي بعد خروجه من المسرح. وهكذا سندرك أننا دائماً أمام بوح السارد، ولكنه يشير هنا إلى لحظة محددة، تلك التي يتحدث فيها إلى أحد أصدقائه عن الممثلة التي يحبّها منذ فترة طويلة دون أن يتمكن من الاقتراب منها. وسيدرك أنّ ما يحبه ليس امرأة، بل صورة. ومع ذلك، وبما أنه الآن في الواقع المحدَّد من خلال الزمن الماضي، فإنه سيعلم، وهو يتفحَّص جريدة، أنّ في لوازي هذا المساء -في الواقع- بعيداً عن طفولته، تجري وقائع الحفل التقليدي الخاص بالطقوس التي كان يشارك فيها وهو صغير حين كان مغرماً بسيلفي.

وفي الفصل الثاني، يعود المحكي إلى استعمال ماضي الديمومة. سيقضي السارد بعض الساعات في سبات يستحضر خلاله الحفل الذي حضره عندما كان مراهقاً. يتذكر سيلفي الرقيقة التي كانت تحبه، وأدريان الجميلة الرائعة التي غنت تلك الليلة في الحفل، وهو ظهورها المعجز والأخير قبل أن تختفي وراء أسوار دير.

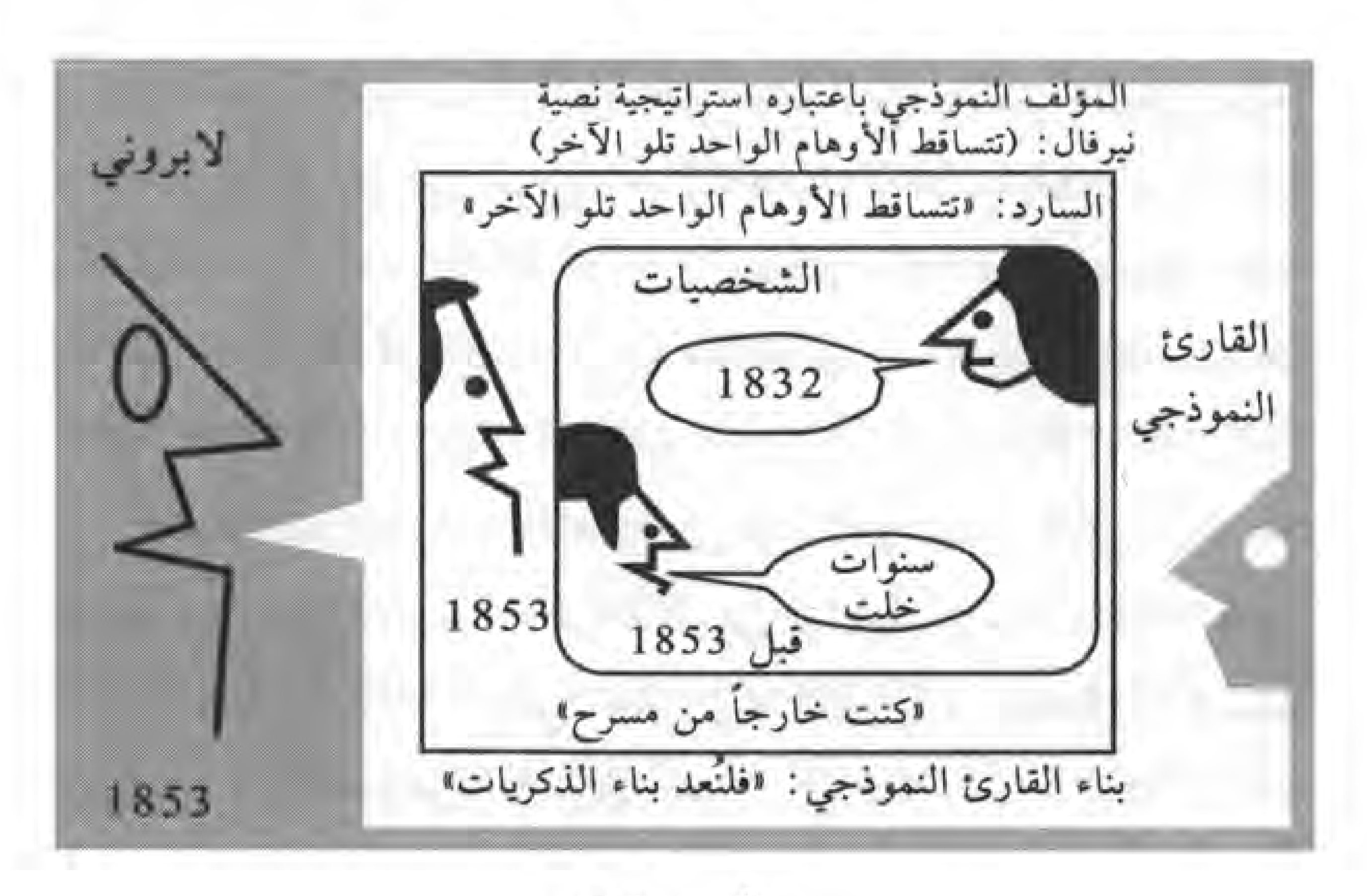
أما في الفصل الثالث، فإنّ السارد يتساءل، وهو بين الحلم واليقظة، عمّا إذا كان لا يزال يحب -دون أمل- الصورة نفسها؟ إذا لم تكن أدريان وأوريلي الممثلة، لأسباب غريبة، هي الشخص نفسه. لقد تملَّكته رغبة في العودة إلى فضاء ذكريات طفولته،

وخمن أنه سيصل قبل الفجر، حينها سيخرج ويستقلّ عربة وأثناء السفر، وبينما بدأت تلوح له طرق وهضاب وقرى طفولته، يقوم من جديد باستحضار فترة قريبة تعود إلى ما يُقارب الثلاث سنوات. ولكن القارئ يُستدرج من جديد إلى هذا الدفق من الذكريات من خلال جملة ستبدو مدهشة إذا نحن تأملناها ملياً:

«علينا والعربة تسير بمحاذاة الساحل، أن نُعيد ترتيب ذكريات الزمن الذي كنت آتي فيه إلى هنا باستمرار».

من نطق (أو كتب) هذه الجملة، من يبلغنا بهذا التنبيه؟ هل هو السارد؟ لكن السارد الذي يتذكر سفراً تمّ سنوات قبل ذلك بعد أن ركب هذه العربة كان عليه أن يقول شيئاً من قبيل: «بينما كانت العربة تشقّ الطريق، كنت أعيد ترتيب -أو بدأت في تنظيم- أو قلت لنفسي: هيا علينا أن نعيد تنظيم الذكريات الخاصة بالزمن الذي كنت آتي فيه إلى هنا باستمرار». مَن هُم هؤلاء، أم مَن نحن؟ «نحن» الذين عليهم أن يقوموا جميعاً بتنظيم الذكريات، والاستعداد للقيام برحلة جديدة نحو الماضي؟ هل نحن الذين علينا القيام بذلك الآن (بينما تسافر العربة نكون نحن نقرأ) لا عندما كانت العربة تسير بمحاذاة السواحل في الزمن الماضي الذي تحدث عنه السارد؟

إنَّ الأمر لا يتعلق بصوت السارد، بل يتعلق بصوت نيرفال، المؤلف النموذجي الذي يتحدث مرة بضمير المتكلم في القصة ويقول لنا نحن القراء النموذجيين: «بينما كان هو، السارد، يسير بمحاذاة الساحل في العربة، علينا أن ننظم (معه بالتأكيد وأيضاً أنتم ونحن) ذكريات الزمن الذي كان يأتي فيه باستمرار إلى هذا المكان» (الصورة 5).



الصورة 5

لا يتعلق الأمر هنا بمونولوج، بل بجزء من حوار بين ثلاثة أشخاص: نيرفال الذي يتسلَّل خلسة إلى خطاب السارد، ونحن المنخرطين أيضاً في هذا الخطاب، رغم توهّمنا أننا ننظر إلى الأحداث من الخارج (نحن الذين نعتقد أننا لم نخرج أبداً من مسرح)، وفي الأخير هناك السارد الذي لم يكن أبداً خارج الأحداث، ذلك أنه هو الذي تعوَّد على المجيء إلى هذه الأمكنة («كنت متعوداً على المجيء إلى هنا»).

وبالمناسبة، فإنّ هناك الشيء الكثير الذي يمكن قوله عن الصيغة "J'y"، هل يتعلق الأمر بـ«هناك» المكان الذي كان فيه السارد ذلك المساء، أم بـ«هنا» (حيث يأخذنا نيرفال فجأة).

وهنا تتداخل الأصوات أيضاً، في هذا المحكي الذي تمتزج

فيه الأمكنة والأزمنة، إلا أنّ هذا التداخل منظم بشكلٍ رائع لدرجة، أنه يصبح غير مرئي، أو يكاد يكون كذلك ما دمنا أدركنا هذا التداخل الآن. إلّا أنّ الأمر لا يتعلق بخلط، بل يتعلق برؤية صاحية، بلحظة انبثاق السردية حيث تبدو الشخصيات الثلاث المشكِّلة للثلاثية السردية: المؤلف النموذجي، والسارد والقارئ.

لا يتحدَّد المؤلف النموذجي والقارئ النموذجي بارتباط بعضهما البعض إلا أثناء القراءة أو في نهايتها. إنهما يتشكلان في علاقتهما المتبادلة. وفي تصوري، فإنّ الأمر يشمل الأعمال السردية وكلّ النصوص الأخرى أيضاً.

لقد كتب فتجنشتاين في الفقرة 66 من كتابه **أبحاث فلسفية**:

«فلنأخذ مثلاً بعين الاعتبار السيرورات التي نطلق عليها «اللعب»، وأعني لعب الداما والشطرنج والورق والبال والمنافسات الرياضية. ما هو قاسمها المشترك؟ لا تقولوا: يجب أن يكون هناك شيء يجمع بينها وإلا لما سُميت ألعاباً. ولكن انظروا أولاً هل هناك شيء يجمع بينها، ذلك أنكم لو تصوَّرتم وجود هذا الشيء، فإنكم دون شك لن تنتبهوا إليه، وستدركون عوض ذلك تناظرات وعلاقات دقيقة، وسترون أشياء كثيرة من هذا القبيل»[1].

لا تعين الضمائر شخصاً محسوساً يسمى لودفينغ أو قارئاً فعلياً: إنها تمثل استراتيجيات خالصة، منظمة في شكل نداء، أو بداية لحوار. إنّ تدخل ذات تتكلم هو أمر مكمِّل لنشاط القارئ

(1) *Tractatus logico-philosophicus* suivi de *Investigations philosophiques*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1961, p. 147.

النموذجي الذي يعرف كيف يواصل لعبة البحث عن الألعاب. ويتحدَّد البروفيل الثقافي لهذا القارئ، إنْ لم نقل الهوى الذي يدفعه إلى مواصلة هذه اللعبة حول الألعاب، فقط من خلال نوع العمليات التأويلية التي يتطلبها الصوت: الاهتمام، النظر، الملاحظة، والبحث عن تناظرات وروابط.

ولا يشكل المؤلف، بالمعنى نفسه، سوى استراتيجية نصية أخرى قادرة على إقامة ترابطات دلالية وتستدعي المحاكاة: عندما يقول هذا الصوت: «إني أسمع»، فإنه يريد أن يعقد ميثاقاً تدل وفقه كلمة «لعبة» على ألعاب الداما والشطرنج ولعب الورق... إلخ. إلا أنّ هذا الصوت يمتنع عن تحديد كلمة «لعبة» ليدفعنا إلى تحديدها، أو الاعتراف بأنها غير قابلة للتحديد بشكلٍ كافٍ، إنْ لم يكن ذلك من خلال «تشابه العائلات». لا يمكن أن يكون فتجنشتاين في هذا النص سوى أسلوب فلسفي، ولن يكون قارئه النموذجي سوى القدرة على التكيف مع هذا الأسلوب بالتعاون من أجل جعله ممكناً.

وهذا ما يصدُق عليّ أنا أيضاً، فأنا صوت بلا جسد ولا نصّ ولا جنس (وليس لي قصة سوى تلك التي تبدأ مع المحاضرة الأولى وتنتهي بانتهاء المحاضرة الأخيرة)، وأدعوكم أيها القراء النبلاء إلى التعاون معي في لعبتي في المواعيد الخمسة الآتية.

الفصل الثاني

غابات لوازي[1]

(1) لوازي (Loisy): منطقة في ضواحي باريس في فرنسا (المترجم).

هناك طريقتان للتجول في الغابة. إمّا أن نسلك طريقاً أو طرقاً متعددة (للخروج بسرعة من الغابة أو اكتشاف منزل جدة «ذات القلنسوة الحمراء»، أو جدة البوسي الصغير، أو هانسل وغريتال)[1]، وإما أن نتسكّع داخلها لمعرفة كيف تتكون الغابة، ولماذا يُسمح لنا بسلك بعض السبل وتُسد في وجوهنا سبل أخرى. وبالمثل، هناك طريقتان لتصفُّح نصّ سردي. فهذا النص يتوجه إلى قارئ نموذجي من الدرجة الأولى، يرغب في معرفة (وله الحق في ذلك) كيف ستنتهي القصة (هل سيتمكن أشاب من الإمساك بالحوت؟ وهل يلتقي لوبولد بلوم ستيفان ديدالوس[2] بعد أن صادفه مرات عديدة يوم 16 يونيو 1904).

إلا أن النص يتوجه أيضاً إلى قارئ نموذجي من الدرجة الثانية: وهذا القارئ يتوق إلى معرفة أي نوع من القرّاء يريد النص، ويطمح أيضاً إلى اكتشاف الطريقة التي يستعملها المؤلف النموذجي من أجل التسريب التدريجي لمعلوماته. فمن أجل معرفة

(1) حكايات خرافية مشهورة في الغرب من قبيل **ليلى والذئب** في التراث العربي (المترجم).

(2) بطل من أبطال روايات جيمس جويس (المترجم).

نهاية القصة، يكفي أن نقرأها مرة واحدة. ومن أجل التعرُّف على المؤلف النموذجي يجب قراءة القصة مرات عديدة، وربما إلى ما لانهاية. فعندما يدرك القراء الفعليون ما هو مطلوب منهم (أو يبدؤون في إدراك ذلك)، حينها فقط يصبحون قراء نموذجيين.

من بين النصوص التي يستدعي فيها صوت المؤلف النموذجي القارئ من الدرجة الثانية بشكل صريح هناك نص رواية بوليسية لأغاثا كريستي **مقتل السيد روجي أكرود**. أنتم تعرفون دون شكّ القصة. يتحدث السارد بضمير المتكلم ويحكي لنا كيف سيكتشف هركيل بوارو شيئاً فشيئاً من هو المجرم، مع استثناء بسيط، سيخبرنا صوت هركيل بوارو أنَّ المجرم هو السارد الذي لم يستطِع إنكار جريمته. ولكنه في انتظار اعتقاله وهو يستعدّ لوضع حدٍّ لحياته يتوجه مباشرة إلى قرائه.

وبالفعل، فإنّ هذا السارد يشكِّل صورة غامضة، ذلك لأنه شخصية لا تقول «أنا» في كتاب كتَبَه شخص آخر، بل هو الشخص الذي كتب فعلياً هذا الكتاب (كما هو الشأن مع غوردون بيم). إنه يجسد المؤلف النموذجي إذن، أو إن شئتم، يستعير المؤلف النموذجي صوته، أو ندرك من خلاله أيضاً الحضور الفعلي للمؤلف النموذجي.

إن السارد يدعو القارئ إذن إلى إعادة قراءة النص من البداية، لأنّ القارئ، إذا كان ملحاحاً، كما يؤكِّد ذلك السارد، سيدرك أنه لم يُخدع، بل أكثر من ذلك، لقد كان سلوكه متحفظاً، فالنص، كما نعلم، هو آلة كسول يطلب من قارئه تعاوناً كبيراً. فهو لا يكتفي بالدعوة إلى إعادة قراءة القصة، بل يساعد القارئ من

الدرجة الثانية على فعل ذلك، ولنذكر ببعض الجمل الواردة في الفصول الأولى:

«- أنا راضٍ عن وضعي ككاتب».

«- ألا يمكن القول إن الجملة الآتية جملة كاملة؟ لقد أعطوه الرسالة في الساعة التاسعة إلا عشرين دقيقة. وكانت الساعة تشير إلى التاسعة بالضبط عندما ودعته ولم يكن قد أنهى قراءة الرسالة. لقد تردَّدت ويدي تمسك بمفتاح الباب، ونظرت خلفي وتساءلت إن لم أكن قد نسيت شيئاً ما».

«- لقد كان كلّ شيء على ما يُرام. ولكن لنفترض أنني وضعت خطأً من النقط بعد الجملة الأولى! فهل سيتساءل أحد في يومٍ ما عن الذي حدث بالضبط أثناء هذه العشر دقائق؟».

حينها سيُسارع السارد إلى توضيح ما وقع بالضبط أثناء هذه الدقائق العشر:

«يجب أن أعترف أن لقائي مع باركر، وأنا أجتاز عتبة الباب قد أثار قلقي شيئاً ما. ولقد سجلت هذه الواقعة بدقة. وبعد ذلك عندما حكيت كيف تمَّ العثور على الجثة، وكيف أرسلت الخادم ليتصل هاتفياً بالشرطة، وعرفت كيف أنتقي كلماتي بدقة، لقد قمت بأقلّ ما يجب القيام به، بل يمكن القول إنني لم أقُم إلا بالنزر القليل، لقد وضعتُ المسجل في حقيبتي وأعدتُ الأريكة إلى مكانها جنب الحائط»[1].

---

(1) *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, traduit de l'anglais par Miriam Dou-Desportes, Paris, Librairie des Champs-Elysées, 1927, p. 249.

وبطبيعة الحال، فإنّ المؤلف النموذجي ليس صريحاً دائماً، كما هو الحال هنا. ففي رواية **سيلفي** نحن أمام مؤلف لا يريد منّا أن نعيد قراءة الرواية، أو إنْ شئتم إنه يريد منا فعل ذلك دون أن ندرك ما وقع في القراءة الأولى. ويحكي بروست في الصفحات التي كتبها عن نيرفال انطباعات يستطيع أيٌّ منّا أن يعبِّر عنها بعد قراءته الأولى لرواية **سيلفي**:

«إذن نحن أمام لوحات بألوان غير واقعية، ألوان لا نراها في الواقع (. . .) ولكننا قد نراها أحياناً في الحلم، أو تثيرها الموسيقى. وأحياناً نراها عندما نستعدّ للنوم ونحاول تأمُّلها وتحديد شكلها، وحينما نستيقظ لن نراها»[1].

يمدّه المحكي «بشيء عام وسحري مثل الحلم»، أي يمده بـ«مناخ أرجواني ومائل إلى الزرقة»، شيء «لا يوجد في الكلمات»، ولكنه «شيء يُستوعب داخل الكلمات تماماً كضباب صباح من صباحات شانتيي»[2].

إنَّ كلمة الضباب هنا أساسية. فمن بين أهداف رواية **سيلفي** هي تضبيب رؤية القارئ، تماماً كما لو أننا نتفرج على منظر والأعين شبه مغمضة دون أن نتبين ملامحه، لا لأننا لا نميز بوضوح بين الأشياء، إنّ الأمر على العكس من ذلك، فوصف

---

(1) « Gérard de Nerval » , in *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Folio Essais, 1993, p. 152.

(2) المرجع نفسه، ص 157. شانتيي Chantilly (منطقة في ضواحي باريس، المترجم).

المناظر والأشخاص دقيق وبالغ الوضوح، وضوح يشبه وضوح الكلاسيكية الجديدة. وفي الواقع، فإنّ ما لا يستطيع القارئ فهمه هو في أيّ فترة من فترات النهار يوجد. وكما كتب جورج بولي في **مسخ الدائرة**: «إن ماضيه يحيط به»[1]. تقوم الإواليات الأساس التي تحكم «سيلفي» على تعاقب مستمر للرؤية إلى الوراء والرؤية إلى الأمام (يتعلق الأمر بتينك الحركتين السرديتين اللتين يسمّيهما جونيت الاستباق والاستذكار) وعلى مجموعات من الاستذكارات الملفوفة في دمى روسية[2].

عندما نروي قصة تحيل على زمن سردي 1 (الزمن المحكي، منذ ساعتين أو منذ ألفي سنة) سيكون بإمكان السارد (بضمير

---

(1) *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion, 1979, p. 277.

(2) Cf. Gérard Genette, *Figures III*

ولقد حاولت في محاضراتي التي ألقيتها باللغة الإنجليزية أن أتجنب المصطلحات ذات الجذور الإغريقية، وهي مصطلحات لا يستسيغها الجمهور الأميركي حتى المثقفين منهم. واستعملت «فلاش باك» و«فلاش فوروورد». وبما أنّ هذه الألفاظ ستكون في الإيطالية ألفاظاً أجنبية، فقد بدا لي مُجدياً أن أستعمل الألفاظ الأصلية التي جاء بها جونيت وهي مصطلحات تنتمي بالإضافة إلى ذلك إلى البلاغة القديمة. وحول العلاقة بين الزمن والسردية فإنّ كلّ ما سنقوله في الصفحات الآتية فإنني مدين فيه إلى:

Cesare Segre, *Le strutture e il tempo;* Paul Ricoeur, *Les trois volumes de Temps et récit*; Dorrit Cohn, *Transparent Minds*; Gerald Prince, *Narratology*; Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative.*

المتكلم أو ضمير الغائب)، وكذا الشخصيات، أن يُشيرا إلى شيء حدث قبل الزمن المروي. وإما أن يكون بإمكانهم التلميح، في زمن السرد، إلى شيء سيأتي، ونقوم باستباقه. وبتعبير جونيت، فإنّ الاستذكار تصحيح لنسيان السارد، أمّا الاستباق فهو تعبير عن نفاد صبرٍ سردي.

وهذا ما يحدث عندما نروي واقعة ما: «استمع، التقيت بالأمس بيير، أنت تتذكره بلا شك، فهو الذي كان منذ سنتين خَلَتا يتوجه إلى الغابة ليمارس رياضة الجري، (استذكار) لقد كان شاحباً، ولم أعرف السبب إلا فيما بعد (استباق) وقال لي: - آه نسيت أن أقول لك إنني عندما رأيته، كان خارجاً من حانة، ولم تكن الساعة قد تجاوزت العاشرة صباحاً، تصور (استذكار) -إذن لقد قال لي بيير- يا إلهي، احدس ماذا قال لي، ولن تحدس ذلك أبداً (استباق)-، لقد قال لي إذن . . .».

أتمنى أن أكون أقل ارتباكاً وأنا أتابع هذه المحاضرات. ومهما يكن من أمر، لقد مدَّنا نيرفال بمعنى أكثر جمالية من هذا، في حكايته من خلال لعبته المدوخة للاستباق والاستذكار.

يحبّ السارد ممثلة، دون أن يعرف هل تبادله هذا الحب. وفجأة أثارت لديه صفحة جريدة مجموعة من الذكريات الخاصة بطفولته، ويعود إلى بيته. وبينما هو بين النوم واليقظة يتذكّر فتاتين سيلفي وأدريان. أدريان ظهرت له بما يشبه الرؤيا، إنها شقراء ثخينة وممدودة «سراب من المجد والجمال»، «دماء الفالوا تسري في عروقها»، أما سيلفي فقد كانت فتاة صغيرة تسكن القرية

المجاورة، فلاحة لها عينان سوداوان «ولونها يميل إلى السمرة»، وكانت كثيرة الغيرة من اهتمام السارد بأدريان.

بعد ساعات دون نوم، قرَّر السارد ركوب عربة ليذهب إلى مكان ذكرياته. يذكِّره السفر بأشياء أخرى («فلنُعِد تركيب الذكريات»). إننا بدون شك نعيش في ماضٍ قريب من لحظة السفر، «بعض السنوات مرّت». وأثناء هذا الاستذكار الطويل ستظهر أدريان من جديد بشكلٍ فجائي باعتبارها ذكرى داخل الذكرى، أمّا سيلفي فهي حيّة وفعلية بشكل كبير. لم تعُد كما كانت، الفلاحة الصغيرة التي أهملها السارد، «لقد أصبحت جميلة (. . .) ابتسامتها مشعَّة وملامحها متناسقة وهادئة، لقد كان فيها شيء من أثينا». لقد كانت أدريان، من خلال العناية القصوى التي كان يُحيطها به السارد وهو صبيّ، هي التي تمنحه حاجاته من الحبّ. وكان يتمنى مباركة عمّة سيلفي التي كان يزورها متنكراً في ثوب الخطيب الذي كانه. ولكن كلّ شيء كان قد انتهى، أو لم يحصل أيّ شيء. وفي الغد سيعود السارد إلى باريس.

وها هو الآن يعود من جديد إلى قريته والعربة تسير بمحاذاة السواحل. إنها الساعة الرابعة صباحاً، وسيغرق في استذكار جديد، سنعود إليه في فرصة أخرى -وأتمنى أن تكونوا قد استلطفتم استباقي هذا- ففي هذه اللحظة (أي في الفصل السابع) ستتشابك الأزمنة: إننا لا نعرف هل يتعلق الأمر برؤيا نهائية لأدريان -التي لا يذكرها إلا الآن- حدثت قبل أو بعد الحفلة التي أشار إليها منذ لحظات، إلا أن القوسين كانا قصيرين. سنعاين عودة السارد إلى لوازي بعد انتهاء حفلة القوس لكي يرى سيلفي.

إنها الآن امرأة، جذابة كما كانت، وذكرته ببعض المظاهر من طفولتهما ومراهقتهما (تُدمج الاستباقات ضمن المحكي بشكلٍ سريع)، ولكنه سيدرك أنها تغيرت. إنها أصبحت تتاجر في القفافيز وتقرأ روسو وتغني بشكل جيد على ترانيم الأوبرا، بل إنها أصبحت تتصنّع في كلامها. وفي النهاية، فإنها تستعدّ للاحتفال بزواجها من أخ السارد من الرضاعة وصديق طفولته، وقد فهم السارد أنّ زمن النشوة قد انتهى إلى غير رجعة وأنه أضاع فرصة ثمينة.

وبعد عودته إلى باريس سيرتبط بعلاقة حبّ مع أوريلي الممثلة. وهنا ستتسارع خطى المحكي: سيعيش السارد مع أوريلي، وسيكتشف أنها في الواقع لا تحبّه، وسيعود من حين إلى آخر إلى القرية التي تسكنها سيلفي التي أصبحت الآن أمّاً سعيدة، إنها صديقة وربما أخت. وفي الفصل الأخير، سيعيد السارد، بعد أن هجرته أوريلي (أو بعد أن تركها تذهب إلى حال سبيلها) ارتباطه بسيلفي متأملاً أوهامه الضائعة.

وكان من الممكن أن تكون القصة تافهة، إلا أنّ تداخل الاستباقات والاستذكارات جعلها قصة لاواقعية بشكلٍ سحري. إنّ القارئ، كما يقول بروست، «مضطر في كلّ لحظة إلى قلب الصفحات لكي يعرف أين هو، هل الأمر يتعلق بالحاضر أو استذكار للماضي»[1]. إنّ وقع الضباب شديد لدرجة أنّ القارئ يفشل عادة في تحديد موقعه. ولهذا نعي جيداً لماذا رأى بروست

(1) « Gérard de Nerval » , in *Contre Sainte-Beuve*, op. cit. p. 158.

في نيرفال، هو الذي استهوته لعبة البحث عن الزمن الضائع وسينتهي عمله على حافة الزمن المستعاد، مُعَلماً، بل رائداً في هذا المجال، إلا أنه رائد خسر معركته مع الزمن.

ولكن من الخاسر فعلاً؟ هل هو جيرار لبروني، المؤلف الفعلي الذي يتهدّده الانتحار، أم هو نيرفال، المؤلف النموذجي، أم الخاسر هو القارئ؟ لقد كتب لبروني روايته **سيلفي** وهو يعاني من مرض عقلي، وفي **أوريلي** يحكي لنا طريقته في الكتابة: «ومع ذلك فقد عانيت كثيراً وأنا أكتب هذه الرواية، لقد فعلت ذلك في أغلب الأحيان بقلم الرصاص وفق ما تجود به الذاكرة أو الرحلة». لقد كان يكتب بالطريقة نفسها التي كان يقرأ وفقها القارئ الفعلي قراءته الأولى دون تحديد للروابط الزمنية، الماقبل والمابعد. ولقد قال بروست عن **سيلفي** «إنها حلم حلم». والحال أن لابروني كان يكتب كما لو أنه كان في حالة حلم. ولكن نيرفال المؤلف النموذجي لم يكن يفعل ذلك. إنّ اليقين الزمني الظاهري والأماكن التي تشكِّل رونق سيلفي (الذي يحير القارئ من الدرجة الأولى) تستند إلى استراتيجية سردية وتكتيك نحوي بالغَيْ الدقّة، شبيهان في ذلك بآلة منبه، وهو أمر لا يدركه سوى قارئ نموذجي من الدرجة الثانية.

كيف يصبح المرء قارئاً نموذجياً من الدرجة الثانية؟ إنه يصبح كذلك من خلال إعادة بناء مقاطع الأحداث التي يكون السارد قد فقدها عملياً، لنُدرك بعد ذلك أن ليس السارد هو الذي فقدها، بل نيرفال الذي يدفع بالقارئ إلى تضييعها.

ولإدراك هذا الأمر، يجدر التذكير بثيمة أساس موجودة في كل النظريات السردية، وهو ما كان يسميه الشكلانيون الروس الاختلاف بين القصة والمبنى، وهو ما نترجمه بالقصة والحبكة:

القصة

←

الزمن 1 الزمن 2 الزمن 3 الزمن س

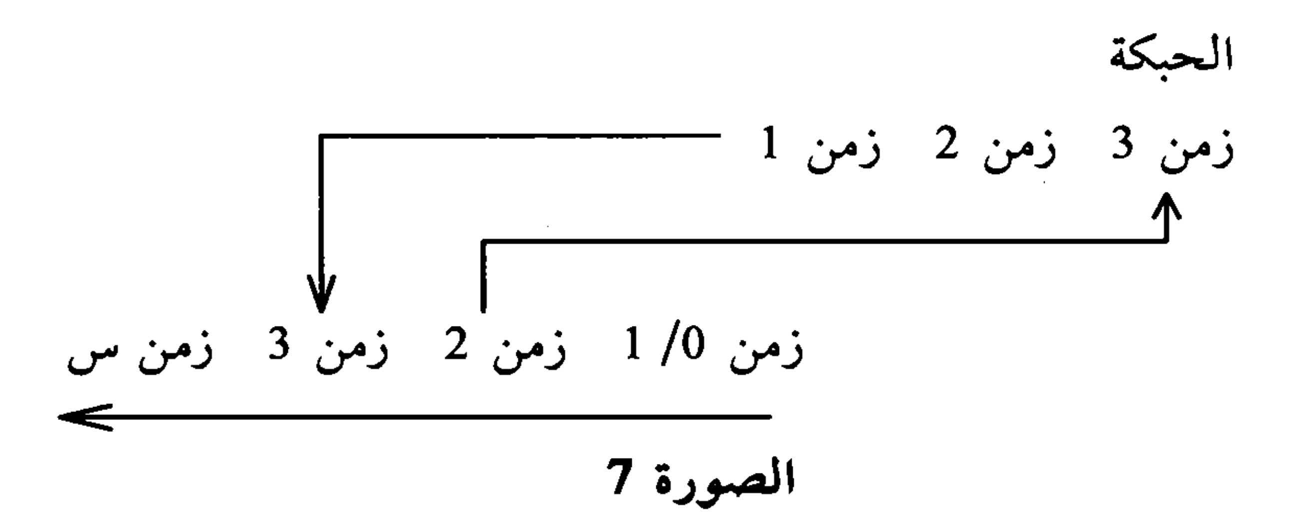
الصورة 6

فقد يكون الإغريق اطَّلعوا على قصة عوليس، سواء تلك التي يحكيها هوميروس، أو تلك التي يحكيها جويس، قبل أن تُصاغ في **الأوديسا**. لقد ترك عوليس مدينة طروادة والنيران تلتهمها ليتوغّل في البحر مع رفاقه. وسيلتقي كائنات غريبة ووحوشاً أغرب منها اللوستروغونات والسيكلوب واللوتوفاجات. وسيهبط إلى الجحيم ويفلت من عروس البحر لينتهي أسيراً لدى حوريات كاليبسو. حينها تقرِّر الآلهة تمكينه من العودة إلى وطنه. لقد اضطرت كاليبسو إلى إطلاق سراح عوليس ليركب البحر ويغرق عند الفياسيين ويحكي قصته لألسينوس. لينطلق من جديد في اتجاه إيثاكا حيث سيقضي على الطامعين في العرش ويستعيد بينولوب.

تتبع الحكاية سيراً خطياً انطلاقاً من لحظة بدئية «ز1» في اتجاه لحظة نهائية «ز س» (الصورة 6).

إلّا أن حبكة **الأوديسا** مختلفة عن هذا. إن **الأوديسا** تبدأ بشكل مباشر في «ز 0» عندما يبدأ الصوت الذي نسميه هوميروس

في رواية القصة. ويمكن أن نطابق بين هذه اللحظة واليوم الذي بدأ فيه هوميروس في إلقاء نشيده، وفق ما تقتضيه التقاليد. أو مع ذلك اليوم الذي نبدأ فيه القراءة. ومهما يكن من أمر، فإنّ الحبكة تبدأ في الزمن «ز1»، عندما ينجح عوليس، وهو أسير عند كاليبسو، من الإفلات من شراك الحب لينتهي غريقاً عند الفياسيين: في هذه اللحظة فقط (التي نطلق عليها «ز 2» والتي تتطابق مع النشيد الثامن) يبدأ سرد قصته. إنّ المحكي يستعيد سنوات سابقة «ز 3»، ولأول مرة يتعرف القارئ على مغامرات البطل. يحتل هذا الاستذكار حيزاً كبيراً في القصيدة، ويعود بنا النص، في النشيد الثالث، إلى الزمن الذي وصل إليه النشيد الثامن: عوليس يُبحر في اتجاه إيثاكا لتنتهي مغامرته (الصورة 7):



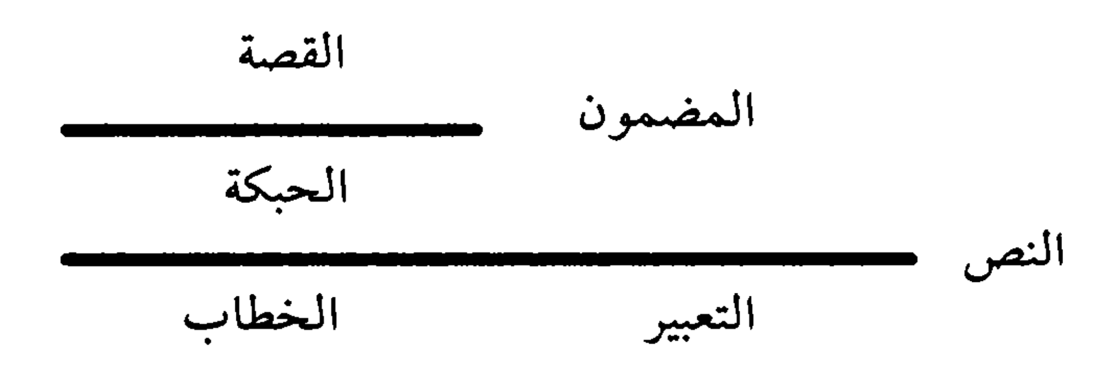
الصورة 7

هناك محكيات نطلق عليها أشكالاً بسيطة، من قبيل الحكايات التي لا تقدم لنا سوى القصة. وذات **القلنسوة الحمراء** واحدة من تلك المحكيات: إنها تبدأ في اللحظة التي تغادر فيها الفتاة الصغيرة منزلها للتوغل في الغابة، وتنتهي بموت الذئب وعودة الفتاة إلى منزلها. وهناك أمثلة أخرى للأشكال البسيطة،

وهي جميعها لا تحتوي سوى على القصة ومن ذلك القصيدة الفكاهية لإدوار لير:

كان هناك عجوز من البيرو
ينظر إلى زوجته تحرك قدراً
وذات يوم قامت الحمقاء
عن طريق الخطأ بسلقه،
ذلك العجوز من البيرو

وسنحكي هذه القصة كما روتها جريدة *New York Times*:
«ليما في 17 مارس، بالأمس قامت لوليتا سانشيز دو ميديناسيلي من طريق الخطأ بسلق زوجها ألفارو غونزاليس، 59 سنة، وأب لطفلين، وهو موظف في البنك الكيميائي البيروفي، وذلك أثناء طهيها لأكلة محلية».



الصورة 8

لماذا لم تكن هذه القصة جميلة كما كانت القصة التي يرويها لير (أو صيغة من صيغها الحرة)؟ إنها لم تكن كذلك لأنّ لير يحكي القصة، ولكن القصة ليست هي المضمون الوحيد في المحكي

الذي يقدمه لنا. إنّ لهذا المحكي شكلاً وله تنظيم -تنظيم الشكل البسيط- ولا يقوم لير بتعقيده بإدخال الحبكة. ومع ذلك، فإنه يعبِّر عن شكل مضمونه السردي بفضل شكل للتعبير يحدِّد خطاطة إيقاعية، أي لعبة نغمية نوعية خاصة بالقصيدة الفكاهية. إنّ إبلاغ القصة يتم من خلال خطاب سردي (الصورة 8).

إن القصة والحبكة ليستا قضيتين لغويتين. إنهما بنيتان قد تكونان قابلتين للترجمة من خلال نسق سميائي آخر، وبإمكاني، استناداً إلى ذلك، أن أروي القصة نفسها التي ترويها الأوديسة، ولكنها منظمة وفق الحبكة نفسها من خلال الصياغة اللغوية، كما قمتُ بذلك الآن، أو من خلال فيلم أو شريط مصور. ذلك أنّ هذين النسقين السميائيين ذاتهما يتوفران على إشارات للاستذكار. وبالمقابل، فإنّ الكلمات التي يستعملها هوميروس لرواية قصته تعدُّ جزءاً من النص الهوميري، ومن الصعب صياغتهما صياغة جديدة أو ترجمتها إلى صور.

قد لا نعثر على الحبكة في نص سردي، لكننا لا يمكن ألّا نعثر على قصة وخطاب: لقد وصلتنا قصة **ذات القلنسوة الحمراء** من خلال خطابات متنوعة، خطاب غريم وبيرو، أو خطاب أمهاتنا. وبطبيعة الحال، فإنّ الخطاب يُعد أيضاً جزءاً من استراتيجية المؤلف المثالي. إنّ هذا التعليق غير المباشر للير، وهو خطاب مرضي، الذي يقول لنا إنّ الرجل العجوز البيروفي «لا حظ له»، يُعد جزءاً من الخطاب وليس جزءاً من القصة. وبهذا المعنى، فإن الخطاب -وليس القصة- يهتمّ بإخبار القارئ المعاصر بأنَّ عليه أن يتأثر لمصير هذا العجوز. ومع ذلك، فإنَّ الشكل الفكاهي يتوفر

على إيحاء عبثي وسخري يُعدُّ جزءاً من الخطاب، إلى درجة أن لير، وهو يختار هذا الشكل، يبيح لنا أن نضحك من قصة، سنبكي عندما نقرأها من خلال الصيغة التي قدمتها **نيويورك تايمز**.

عندما يقول لنا نصّ سيلفي: «بينما كانت العربة تسير بمحاذاة السواحل شرعت في استعادة ذكرياتي عندما كنت آتي إلى هذا المكان»، فإنّ الذي يتكلم، كما سبق أن أشرنا إلى ذلك أعلاه، ليس السارد، بل المؤلف النموذجي. ومن الواضح أنَّ هذا المؤلف في هذه اللحظة بالذات لا يظهر باعتباره نمطاً في تنظيم القصة من خلال حبكة، بل يفعل ذلك من خلال الخطاب السردي.

ولقد سعت الكثير من النظريات الأدبية من أجل أن يصبح صوت المؤلف النموذجي مسموعاً من خلال تنظيم الوقائع فقط (القصة والحبكة) وذلك من خلال تقليص الوجود الخطابي إلى أقصى حدّ، لا من خلال التغاضي عن وجوده، بل من خلال عدم اهتمام القارئ بما يردُ فيه من توجيهات. وحسب إليوت «فإن الطريقة الوحيدة للتعبير عن انفعال ما من خلال شكل فني هي أن نجد له معادلاً موضوعياً». بعبارة أخرى، «إيجاد مجموعة من الموضوعات أو سلسلة من الوقائع تشتغل باعتبارها صيغة تعبِّر عن انفعال خاص»[1]. ولقد تأسف بروست كثيراً وهو يمدح أسلوب فلوبير من كون هذا الأخير «ما زال يكتب تلك القطع التي تفوح منها دائماً. . .»، محيلاً على المثال الآتي: «اقتربت مدام بوفاري من المدفئة»، ليلاحظ بارتياح «لا وجود لأية إشارة تقول إنها كانت

(1) T.S Eliot, *Essais choisis*, traduit de l'anglais par Henri Fluchère, Paris, Seuil, 1950, p. 168.

تحسّ بالبرد». كان بروست «يبحث عن أسلوب موحّد صلب بلا شقوق، ولا إضافة حيث لا يتجلى أمامنا سوى باعتباره انبثاقاً للأشياء»[1].

إنّ لفظ «انبثاق» يذكرنا بـ«انبثاق» جويس. فهناك انبثاقات «الدبليني» حيث تقول تمثيلات الأحداث وحدها للقارئ ما يجب عليه محاولة فهمه. وبالمقابل، يقوم الخطاب بتوجيه القارئ في انبثاق فتاة طائر البورتريه، وليس الحكاية.

ولذلك أعتقد أنه سيكون من المستحيل التعبير سينمائياً عن ظهور فتاة البورتريه، في حين عرف جون هوستون كيف يعيد سينمائياً بناء مناخ قصة مثل **الموت** (في الفيلم الذي يحمل الاسم نفسه)، بالاقتصار على إبراز الأحداث والوضعيات وحوارات الشخصيات.

لقد اضطررت إلى القيام بهذه النزهة الطويلة في مستويات النص السردي المختلفة، لأنّ الأمر يستدعي الإجابة الآن عن سؤال ماكر: إذا كانت هناك نصوص تمتلك حكايات ولا تمتلك حبكة، فهل من الممكن أن تكون هناك نصوص لها حبكة فقط دون أن تكون هناك حكاية كما هو الشأن مع «سيلفي»؟ ألا تعبِّر رواية **سيلفي** عن استحالة إعادة بناء الحكاية؟ ألا تطلب من قارئها أن يُصاب بمرض، تماماً كما كان حال لبروني، الذي لم يكن قادراً على التمييز بين الحلم والواقع؟ ألا يشير استعمال ماضي الديمومة

(1) « À ajouter à Flaubert » , in *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1971, p. 300.

"Imparfait" إلى أنّ المؤلف كان يرغب في ضياعنا، لا أن يدفعنا إلى تحليل الغاية من استعماله لهذا الماضي؟

يجب الاختيار بين التصريحات. التصريح الأول حيث يؤكد لبروني (في رسالة إلى دوما نُشرت في **بنات النار**) بسخرية أن كتاباته ليست معقدة أكثر ممّا هي كتابات هيجل الميتافيزيقية، مضيفاً، أن كتاباته «ستفقد من جاذبيتها إذا هي شُرحت، هذا إذا كان شرحها أمراً ممكناً». أما التصريح الثاني فهو بالتأكيد لنيرفال، في الفصل الأخير من **سيلفي** حيث يقول: «تلك هي الخرافات التي تسحر وتضلّل في الصباحات الباكرة. لقد حاولت تثبيتها دون مراعاة لأيّ نظام، ومع ذلك فقلوب كثيرة ستفهمني».

فهل نستشفُّ من هذا أنّ نيرفال لم يتبع أيّ نظام، أم أن النظام لا يُدرك من أول وهلة؟ هل يجب أن نُدرك أنّ بروست، الذي كان دقيق الملاحظة فيما يتعلق باستعمال الأزمنة عند فلوبير وحساساً لاستراتيجيته السردية، يطلب من نيرفال أن يغرينا باستعمالاته لماضي الديمومية دون أن نحسّ بأيّ شيء آخر سوى الشعور بحزن غريب (في مواجهة هذا الزمن الوحشي الذي يقدِّم لنا الحياة باعتبارها شيئاً هشاً وسلبياً في الوقت ذاته)؟ أم يجب الاعتقاد أنّ لبروني تجشّم عناء إخفاء صنعته لكي يقودنا إلى الضياع؟ قيل لي إن كوكا كولا لذيذة لأنها تحتوي على بعض المواد التي لن يُذيع سَحَرَة أطلانطا أبداً سرّها. ومع ذلك لن أقتنع أبداً بشيء اسمه «التوجه النقدي الكوكي» "Coke-oriented criticism". وأعتبر أن الفكرة القائلة بأنّ نيرفال كان يرفض أن يُدرك القارئ سرّ استراتيجيته، فكرة غير مقبولة. فلم يكن نيرفال

يودّ أن نحس أنّ الأزمنة غامضة فحسب، بل أن نفهم أيضاً كيف نجح في خلق تداخلات بين هذه الأزمنة.

بإمكانكم الاعتراض قائلين إنّ تصوري للأدب يختلف عن تصور نيرفال، وربما تصور لابروني أيضاً. ومع ذلك، فإنّ هذا التصور يجد تجسيده في نصّ سيلفي ذاته. إنّ هذه القصة التي تبدأ بداية عامة: «كنت خارجاً من مسرح»، كما لو أنه كان يودّ القذف بنا مباشرة في زمن شبيه بزمن الخرافات، وينتهي بتاريخ محدد، هو التاريخ الوحيد في النص. تقول سيلفي، وقد فقد السارد كل أوهامه: «مسكينة أدريان! لقد ماتت في دير القديسة . . . حوالى عام 1832».

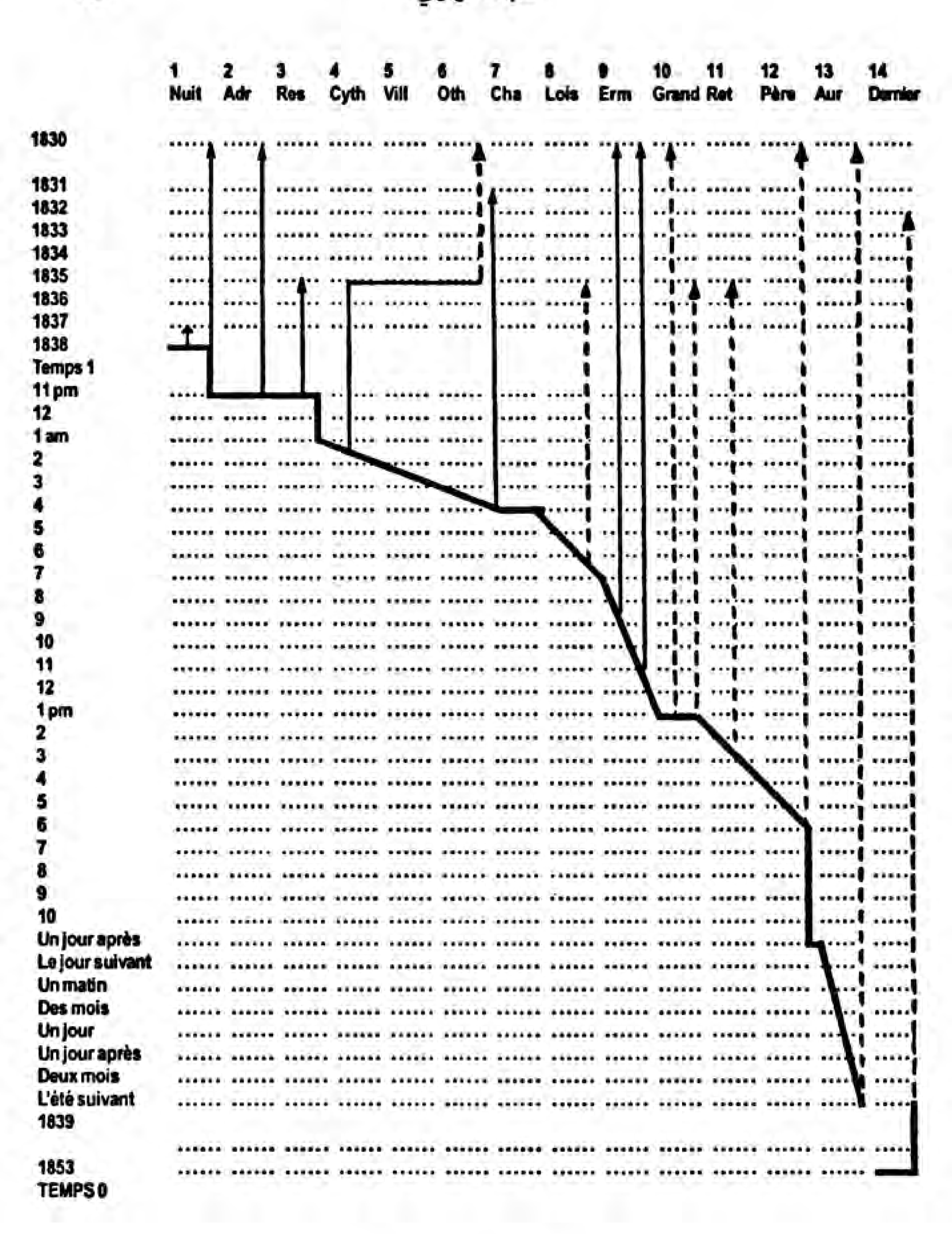
لماذا تظهر الإحالة على تحديد تاريخي مزعج ودقيق في لحظة من أهم لحظات الاستراتيجية النصية وهي نهاية النص، حيث يبدو كل شيء وكأنه يقود إلى تكسير بهاء النص من خلال إحالة زمنية دقيقة؟ سنكون مضطرين، كما يؤكد ذلك بروست، إلى العودة إلى الصفحات السابقة لمعرفة أين يتحدَّد النص: أفي الماضي أم في الحاضر؟ إذا عدنا إلى الوراء، أدركنا أن الخطاب السردي في كليته مليء بالإشارات الزمنية.

فإذا كانت هذه الإشارات الزمنية لا تثير انتباهنا أثناء القراءة الأولى، فإنها ستنكشف لنا من خلال القراءة الثانية. يقول لنا السارد، وهو يهمّ بالحكي، إنه يحب ممثلة منذ سنة، وبعد الاستذكار الأول يشير إلى أدريان باعتبارها «صورة منسية منذ سنوات»، ويتساءل بشأن سيلفي: «لماذا نسيتها منذ ثلاث سنوات؟». يعتقد القارئ لأول وهلة أنّ ثلاث سنوات مرَّت منذ

الاستذكار الأول، ويزداد ضياعاً، ذلك أنه لو كان الأمر كذلك، فإن السارد لن يكون شاباً يتمتع بالحياة، بل سيكون فتى صغيراً. والحال أنّ النص يبدأ في بداية الفصل الرابع في الاستذكار الثاني والعربة تتسلق الهضبة بالعبارة الآتية: «مرت سنوات على ذلك». مرت على ماذا؟ يتعلق الأمر بدون شك بالطفولة التي كانت موضوعاً للاستذكار الأول. يعتقد القارئ أنَّ السنوات التي مرَّت هي الفترة الفاصلة بين الزمن الذي أُشير إليه في الاستذكار الأول والزمن المشار إليه في الاستذكار الثاني، وثلاث سنوات هي الزمن الممتد من الاستذكار الثاني إلى تلك الليلة. وسندرك بسهولة في الاستذكار الثاني الطويل أنّ السارد مكث في هذا المكان ليلة واليوم الذي يليها.

أما الفصل السابع، حيث البؤر الزمنية بالغة الغموض، فيبدأ بالعبارة الآتية: «تشير الساعة إلى الرابعة صباحاً». وفي الفصل الموالي، يحكي النص عن وصول السارد إلى لوازي مع الفجر، وسيمكث هناك يوماً كاملاً ليغادره في اليوم الموالي. وبمجرَّد عودته إلى باريس، فإنه سيدشِّن علاقته بالممثلة. وفي هذه المرحلة تكثر الإشارات الزمنية: «مرت شهور»، ويُشار بعد حدث ما إلى «الأيام التي تلت»، وبعد ذلك يتم الحديث عن: «شهران بعد ذلك» و«الصيف الموالي» و«من يوم لآخر»، «أمسية محددة»... إلخ. ربما كان الصوت الذي يبلغنا بهذه المساحات الزمنية يرغب في جعلنا نفقد الإحساس بمعنى الزمن، ولكنه يدعونا أيضاً إلى إعادة بناء المقاطع الدقيقة للأحداث.

ولهذا السبب أدعوكم إلى التأمل في الصورة رقم 9.


1 Nuit
2 Adr
3 Res
4 Cyth
5 Vill
6 Oth
7 Cha
8 Lois
9 Erm
10 Grand
11 Ret
12 Père
13 Aur
14 Dernier
1830
1831
1832
1833
1834
1835
1836
1837
1838
Temps 1
11 pm
12
1 am
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
1 pm
2
3
4
5
6
7
8
9
10
Un jour après
Le jour suivant
Un matin
Des mois
Un jour
Un jour après
Deux mois
L'été suivant
1839
1853
TEMPS 0

الصورة رقم 9

لا تتصوروا أنني قمت بتمرينٍ آليّ وغير مجدٍ وفظيع. إنّ هذا الرسم سيمكّننا من الإمساك الجيد بسرّ سيلفي.

ولننظُر إلى مقطع من مقاطع الحكاية الضمنية من زاوية عمودية (لقد أعدتُ بناءه في المكان الذي لا يشير إليه نيرفال إلا بشكل باهت)، وننظر إليها من زاوية أفقية باعتبارها مَقاطعاً من فصول، أي المقاطع المشكّلة للحبكة. يبدو المقطع الحكائي الصريح، ذاك الذي يقدم لنا فيه نيرفال معلومات في النص، في شكل خط مكسر بمنشار ويمتد على طول الخط الأفقي للحبكة. وانطلاقاً منه تتشعب الإحالات على الماضي، وهي الإحالات التي تبدو في شكل سهام عمودية. أما السهام المرسومة بالخطوط المملوءة، فإنها تمثل استذكارات السارد، أما تلك التي يمثل لها بالخطوط المتقطعة، فإنها تشير إلى الاستذكارات التي يسندها السارد إلى الشخصيات، أو إلى نفسه عندما يتحدث مع آخرين (إنها إيحاءات أو إشارات خفيفة). وستتوالد هذه العودة إلى الوراء ابتداء من اللحظة التي يفكّر فيها السارد، وهو يحكي بصيغة الماضي، في أحداث ماضية خاصة به، إلا أنّ إدراج ماضي الديمومة يخلق نوعاً من التداخل بين الأزمنة.

متى يتكلم السارد؟ بعبارة دقيقة، ما هو الزمن الصفر الذي يأخذ فيه الكلام؟ بما أنّ النصّ يحكي عن عالم من القرن التاسع عشر، وبما أن سيلفي كُتبت سنة 1853، فإننا سنختار هذا التاريخ باعتباره زمناً صفراً للسرد. إنّ الأمر يتعلق بمواضعة خالصة، أي مسلمة أولية: كان بإمكاني أن أقرّر أنّ الصوت يتحدث الآن، أثناء قراءتنا، سنة 1994. إنَّ ما هو أساس هو أننا عندما نثبت زمناً

صفراً، سيكون بإمكاننا تصوُّر عدٍّ عكسي دقيق مستعملين فقط المعطيات التي يوفِّرها لنا النص.

فإذا قمنا بعملية حسابية وثبت لنا أن أدريان ماتت سنة 1832، أي بعد أن تعرَّف عليها السارد وهو طفل، وإذا اعتبرنا أنه بعد الليلة التي استقل فيها العربة، أي بعد عودته بيومين بعد ذلك إلى باريس، حيث يؤكِّد السارد بشكل صريح أن شهوراً مضت وليس سنوات، كان أثناءها مرتبطاً بعلاقة مع الممثلة، سيكون بإمكاننا التأكيد، بكثير من الدقة، أن الليلة المُشار إليها في الفصول الثلاثة الأولى وما تبعها بعد العودة من لوازي، تقع تاريخياً حوالى سنة 1838. فإذا تصوَّرنا أنّ السارد كان قد تجاوز العشرين، وأن الاستذكار يصفه لنا باعتباره فتى يافعاً يبلغ من العمر حوالي 12 سنة، سيكون من حقنا القول إن الذكرى الأولى تعود إلى سنة 1830. وبما أنّ النصّ يذكر، وهو يتحدث عن سنة 1838، أن ثلاث سنوات انقضت على الاستذكار الثاني، سيكون بإمكاننا القول إن هذه الأحداث وقعت حوالى سنة 1835. إنّ التاريخ النهائي 1832، تاريخ وفاة أدريان يبيح لنا ذلك، لأن سيلفي لمَّحت أنه في سنة 1835 كانت أدريان قد ماتت («إن متدينتك (. . .) لقد وقع ما لم يكن مقدراً»). عندما نثبت هاتين النقطتين الاستدلاليتين -عام 1853 باعتباره «ز 0» للصوت السارد، وذاك المساء من عام 1838 باعتباره «ز 1»، حيث تبدأ لعبة الاستذكار- يمكننا، بكثير من الدقة، إقامة سلسلة من الارتدادات للأجزاء الزمنية ستعود بنا إلى سنة 1830، وسلسلة أخرى تعود بنا إلى الانفصال النهائي عن الممثلة حوالى سنة 1839.

ماذا سيفيد القارئ هذا البناء؟ لا شيء، إذا كان يريد البقاء في موقع القارئ من الدرجة الأولى الذي، إذا استطاع أن يبدِّد بعض آثار الضباب، فإنه سيفقد سحر التيهان. وبالمقابل، فإنّ القارئ من الدرجة الثانية يدرك أنَّ هذه الإحالات تخضع لنظام، وأنَّ هذه الروابط أو التبادلات الزمنية المفاجئة، والعودة العنيفة المتكرِّرة إلى الحاضر السردي تتبع إيقاعاً معيناً. لقد خلق نيرفال هذه الآثار الضبابية من خلال الاشتغال بما يشبه التوزيع الموسيقي. فهذا التوزيع يستثيرنا من خلال آثاره العفوية أولاً، ويكشف فيما بعد أنَّ هذه الآثار هي نتيجة فجوات مباغتة. ويكشف لنا هذا التوزيع كيف أنه بفضل هذه «التبادلات» الزمنية سيتبدى لنا زمن موسيقي يفرض نفسه على القارئ.

نعثر في الفصول الاثني عشر الأولى على أكبر قدر من الاستذكارات تُغطي فترة زمنية تمتدّ على مدار يوم كامل، من الحادية عشرة ليلاً من الأمسية الماضية، أثناء خروج السارد من المسرح، إلى الليلة الموالية، حيث يغادر الزائر أصدقاءه للعودة في اليوم الموالي إلى باريس. ستعترضون عليَّ بقولكم بأنه في ظرف 24 ساعة تكدَّست ثماني سنوات من الذكريات، ولكن الأمر يتعلق بوهم بصري يخلقه الرسم البياني: نحس وكأنّ السهام تغطي مجموع الزمن الذي تستعيده، في حين يتعلق الأمر بقفزات، وإشارات محددة ستضيء لحظة أو أجزاء من الماضي. ففي مستوى المحور العمودي، سجلت كلّ مراحل القصة التي تفترضها رواية **سيلفي** باعتبارها نصاً، ولكنها لا تروي وقائعها، لأنّ السارد عاجز عن بنائها وفق نظام محدَّد.

وهكذا، فإنّ ذلك الفضاء من الحبكة البالغ التمدُّد يحكي بعض اللحظات المتناثرة من الحكاية. وبالفعل، لا يمكن الإمساك بالثماني سنوات فعلياً، علينا نحن أن نتصورها، فهي ضائعة وسط ضباب الماضي الذي لا يمكن بالتأكيد الإمساك به. إنها ذلك الكمّ الهائل من الصفحات التي حاولت العثور من جديد على تلك اللحظات دون النجاح في إعادة بناء المقطع. إنها التفاوت بين زمن التذكر والزمن الواقعي المستذكر، بين ما ينتج ذلك الإحساس بالضياع والهزيمة المؤلمة.

وبفعل هذه الهزيمة أيضاً نسارع إلى حلّ العقدة في فصلين من خلال خلق تداخل بين الشهور، «ما يمكن قوله الآن قد يصبح قصة في لحظات أخرى». يحاول السارد تبرير موقفه، فليس في حوزتنا سوى استذكارين مقتضبين: الأول صادر عن السارد الذي يحكي لـ«لوري» الرؤيا القديمة لأدريان (ولكنه لا يحلم هذه المرة، بل يقصّ قصة يعرفها القارئ)، والثاني صادر عن سيلفي، وهو استذكار سريع يشير إلى تاريخ وفاة أدريان، وهو الواقعة الوحيدة التي لا يمكن دحضها في الحكاية كلها. ويقوم السارد في الفصلين الأخيرين بالإسراع إلى فكّ العقدة، ذلك أن لا وجود لقصة يمكن البحث عنها، لقد سلَّم السارد سلاحه. ينقلنا تغيير الإيقاع هذا من زمن الافتتان إلى زمن تبخر الأوهام، من الزمن الجامد للحلم إلى زمن الوقائع السريع.

ولقد كان بروست على حق حين أكَّد أنّ هذا المناخ «المُزْرق الأرجواني» لا يسكن الكلمات، بل يتخلَّلها. وبالفعل فهذا المناخ يخلقه الربط بين الحكاية والحبكة، وهو رابط يحكم الاختيارات

المعجمية ذاتها على مستوى الخطاب. فإذا كان بإمكاننا أن نضع الجانب الشفاف من رسمنا على المساحة الخطابية، فسنتيقن أنّ التبدّلات المستمرة للزمن اللفظي ترتبط بالعقد باعتبارها نقطاً استراتيجية. فهذا التبادل بين الماضي المستمر والحاضر والزمن البسيط هو ترابط عفوي، غير مرئي أحياناً، ولكنه مبرّر باستمرار.

لقد بُحْت لكم في محاضرتي السابقة، بأنني رغم تعاملي التشريحي الدقيق مع نصّ **سيلفي**، فإنّ هذا النص لم يفقد أبداً من جاذبيته، بل تزداد هذه الجاذبية مع كل قراءة، كما لو أنّ قصة حبي مع سيلفي- الحكاية أو بطلة الرواية، لا أستطيع الحسم في ذلك- ينبثق لأول مرة. فكيف تشتغل هذه القاعدة الاستراتيجية؟ وأنا لا أعرف «خانتها»؟

قد يكون مردّ ذلك دون شكّ أننا نتعرَّف على القاعدة حين نغادر النص، ولكننا بمجرد ما نعاود القراءة، فإننا نعود إلى النص، وحين يأسرنا النص، فإننا لا يمكن أن نقرأ **سيلفي** بسرعة. آه، بطبيعة الحال قد يكون ذلك ممكناً إذا حاولتم اقتناص جملة ما، ولكنكم لن تقرؤوا في هذه الحالة، بل تتفحَّصون، ستقومون باقتناص نسخة، تماماً كما يفعل الحاسوب. أما إذا قرأتم وأنتم تريدون الإمساك بمختلف المراحل، فستدركون أنّ سيلفي ترغمكم على التمهّل. وعندما تفعلون ذلك، فإنكم تضيعون المفتاح، تضيعون خيط أدريان الذي بفضله دخلتم إلى النص. ستضيعون من جديد في غابة لوازي، دون الاهتداء إلى طريقكم.

لم يكن لبروني وهو مريض يعلم أنه شيّد هذه الآلية السردية الضخمة. إلا أن ذلك لا يمنع من القول إن قوانين هذه الإواليات

موجودة في النص، هنا أمام أعيننا. فهل كان بإمكان تُولْدْ شوارتز الأسطوري اكتشاف بارود المدفع، وهو يبحث عن الصخرة الفلسفية؟ إنه لم يسعَ إلى ذلك، ولم يكن يعرف ذلك، ولكن البارود كان موجوداً وكان مع كامل الأسف يشتغل، كان يشتغل استناداً إلى صيغة كيميائية كان يجهل عنها كل شيء. إنّ القارئ النموذجي يعثر على شيء ما ويُسند إلى المؤلف النموذجي ما اكتشفه المؤلف الفعلي أحياناً من طريق الصدفة.

إنّ التأكيد بأنّ نيرفال كان يرغب في مدِّنا بعناصر تبين لنا الاستراتيجية التي اعتمدها النصّ من أجل بناء قارئه النموذجي، هو أمر يقول به الحدس التأويلي. إلّا أنّ المؤلف الفعلي يتدخل أحياناً مباشرة لكي يقول لنا أي نوع من المؤلفين النموذجيين يودّ أن يصبحه، إننا نفكر في إدغار آلان بو و«فلسفته التأليفية»[1].

لقد نظر البعض إلى هذا النصّ باعتباره استفزازاً، فقد حاول أن يبرهن لنا على أن لا وجود في قصيدة «الغراب» «لأيّ عنصر من عناصر التأليف، لقد جاءت بشكل اعتباطي أو كانت وليدة الحدس، وأنّ العمل كان يسير شيئاً فشيئاً إلى حلّه النهائي، بالدقة المنطقية نفسها التي تتطلبها قضية رياضية». وفي تصوري، فإنّ آلن بو كان يريد أن يقول لنا ببساطة ما كان يريده من قارئه الأول، وما سيكتشفه قارئه من الدرجة الثانية.

قد نعتبر حساب «مدة» التأليف الأدبي حساباً ساذجاً، فهذه

---

(1) الإحالات اللاحقة مأخوذة من «نشأة قصيدة» « Genèse d'un poème » in *Œuvres en prose*, traduction de Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, Collection La Pléiade, 1951.

المدّة يجب أن تكون قصيرة لكي تُقرأ دفعة واحدة، «ذلك أنه إذا كانت الحصّتين ضروريتين، فإنّ شؤون العالم ستتداخل فيما بينها، وكلّ ما نطلق عليه المجموع سيتدمّر». ومع ذلك، فإنّ هذا ذاته لا يبدو لي أنه حساب يتعلق بنفسية القراء الفعليين: يعود الأمر إلى إمكانية تعاون القارئ النموذجي، وهو ما يحجب قضية الآلية الخاصة بالبحث عن العدد الذهبي.

يحدِّد المقطع الثاني الأثر الرئيس للشعر وللجمال: «إنّ جمال أي عائلة في تطورها إلى الأعلى يدفع بكل تأكيد أي روح حساسة إلى البكاء» و«أن الأساس هو النبر الشعري الأكثر شرعية»، ولكن «بو» كان يريد الوصول إلى «المحور الذي تدور حوله الآلة كلها»، ليكتشف أن «اللازمة هي بؤرة الأثر الفني وأداته المثلى».

ولقد حلل آلان بو طويلاً قوة اللازمة، ذلك الروتين الصوتي والفكري، تلك اللذة التي تجد منبعها الوحيد في معنى هوية التكرار، ليقرِّر في النهاية أن اللازمة -لكي تكون روتينية وجذابة- يجب أن تكون متكونة من كلمة صوتية واحدة تسمح بخلق تفخُّم متكرِّر ومستمر. وكان يبدو له أنه سيكون من البديهي اختيار كلمة "Nevermore". وبما أنه ليس من المعقول إسناد اللازمة التي تتميز برتابة إلى كائن بشري، فلن يبقى لنا من اختيار سوى إسنادها إلى الغراب. والحال أنه يجب حلّ مشكل آخر:

أتساءل: كيف نحدد الموضوعات الأكثر إثارة للحزن في تصور العقل الكوني للبشرية؟ -الموت، سيكون هو الجواب بدون منازع.- ومتى يكون هذا الموضوع الأكثر إثارة للحزن من طبيعة شعرية؟ -حسب ما قمت بشرحه سابقاً بشكل مستفيض، يمكن

بسهولة تخمين الجواب: -عندما يربط بشكل حميمي بالجمال. وبناء عليه، فإنّ موت امرأة جميلة سيكون هو أكثر الموضوعات شعرية في العالم، وسيكون اختيار صوت عاشق فقد كنزه أحسن الأصوات لبلورة هذا الموضوع دون شك.

كان عليّ إذن أن أؤلف بين فكرتين: عاشق يبكي خليلته التي ماتت، وغراب يردِّد باستمرار كلمة «أبداً» (Nevermore).

لا يهمل بو أي شيء، بما في ذلك الإيقاع والوزن اللذين اختارهما («إنّ الأول من طبيعة تفعيلية، أما الثاني فيتكون من بيت ثُماني تام (Octomètre acatalectique) يتحول عندما يتكرر إلى لازمة في البيت الخامس») ويتساءل في النهاية عن طبيعة الطريقة الأكثر ملاءمة لعقد لقاء بين الغراب والعاشق. وعلى الرغم من الطريقة المثلى لعقد لقاء بينهما سيكون وسط الغابة، إلا أنه يعتقد «أن فضاء ضيقاً وخاصاً سيكون ضرورياً لكي يخلق وَقْع حادث معزول، إنه سيمنحه الطاقة التي يضيفها الإطار إلى اللوحة». ولهذا يقرِّر وضع العاشق في منزله، وعندما حدد المكان، أدخل الطائر: «إن فكرة إدخاله من النافذة أمر لا مفرّ منه». سيفترض العاشق في البداية أنَّ رفرفة أجنحة الطائر هي «يد تقرع بابه»، إلا أن هذه الجزئية لن تستعمل سوى من أجل مضاعفة فضول القارئ وإدراج «الأثر العارض للباب الذي فتحه العاشق ولن يجد سوى الظلمات، حينها سيتبنى الفكرة الفانتزتيكية القائلة بأنّ الأمر يتعلق بروح حبيبته تدق على الباب».

يجب أن يكون الليل «عاصفياً» (سنوبي نفسه سيفكر في

ذلك). أولاً من أجل تبرير دخول الغراب، وثانياً «من أجل خلق أثر التنافر مع الهدوء المادي للغرفة».

وفي النهاية ستحطّ البهيمة على صدر البالاس (إلهة الجمال والحب) لخلق تناقض بصري بين سواد الريش وبياض المرمر، «لقد اختير صدر البالاس أولاً لعلاقته الحميمية بالأفق الواسع للعاشق، وثانياً لعلاقته بالرنة الصوتية التي تُحدِثها كلمة بالاس».

فهل سأستمرّ في الإحالة على هذا النصّ الرائع؟ لا يحدِّثنا بو -كما يبدو ذلك لأول وهلة- عن الوقع الذي يريد إحداثه على نفوس قرائه الفعليين، وإلا لكان قد حافظ على سره، معتقداً أنّ الصيغة الشعرية يجب أن تظلّ سرية، كما هو الشأن مع كوكا كولا. إنه لم يقم في نهاية الأمر سوى بالكشف عن الطريقة التي أحدث بها وقعه، والغاية من ذلك هي إدهاش وجذب قارئه المثالي من الدرجة الأولى. ولكنه سلَّمنا في الواقع ما كان يودّ أن يكتشفه قارئه المثالي من الدرجة الثانية.

فعن ماذا كان يبحث هذا القارئ؟ هل كان يريد أن يتعرف على «الصورة الأسطورية فوق البساط» التي أذاع صيتها هنري جيمس؟ فإذا كنا نعني بهذه الصورة المعنى النهائي للعمل الفني، فإنَّ الأمر لن يكون كذلك. إنّ إدغار بو لا يعين معنى وحيداً ونهائياً لعمله، إنه يكتفي فقط بالحديث عن الاستراتيجية التي بلورها من أجل خلق قارئ قادر على مساءلة عمله.

بل يمكن القول إنه يصرّ على ذلك، لأنه لم يعثر بعد على القارئ المثالي الذي يطمح النص إلى بنائه، وسيكون هذا القارئ أحسن متلقٍّ للشعر. وإذا كان الأمر كذلك، فإنه سيتعلق بحالة

مرضية ووقاحة حنونة وتواضعٍ جمّ، ولم يكن عليه أبداً كتابة **فلسفة التأليف**، ليترك لنا فرصة فهم سره.

إلا أننا نعرف أن إدغار بو لم يكن سوياً من الناحية الصحية، شأنه في ذلك شأن جيرار. فجيرار كان يعطي الانطباع بأنه لا يعرف ماذا يفعل، أما بو فيعطي الانطباع بأنه يعرف أكثر مما يجب. إن التحفظ والبراءة الحمقاء للابروني وإطناب وكثرة الصيغ عند بو ينتميان إلى نفسية المؤلفين الفعليين. ومع ذلك، فإن غُلو آلان بو يمكِّننا من فهم تحفُّظ لابروني. فإذا حولنا الثاني إلى مؤلف مثالي، كان بإمكاننا الدفع به لقول ما خبأه عنا.

أما مع الأول، فعلينا الاعتراف أنه حتى في الحالة التي يسكت فيها المؤلف الفعلي، فإن استراتيجية المؤلف المثالي كانت واضحة في النص. إن الصورة المحزنة «فوق تمثال نصفي شاحب لبالاس»[1] "On the pallid bust of Pallas" تعتبر من الآن فصاعداً جزءاً من اكتشافاتنا. وبإمكاننا التنزه طويلاً في هذه الغرفة، كما نتنزه في غابة لوازي وشاليس بحثاً عن أدريان-لينور اللتين اختفتا متمنّين ألا نخرج منها أبداً، Nevermore.

---

(1) بالاس (Pallas): إلهة من إلهات الجمال والحب في الأساطير اليونانية. يُقال إنها حفيدة أثينا، ويُقال أيضاً إنها صفة من صفاتها فقط (المترجم).

الفصل الثالث

التريث في الغابة

رفض ألفريد همبلوت الذي كان يشتغل لحساب الناشر أولاندروف مخطوطة رواية **بحثاً عن الزمن الضائع** قائلاً: «قد أكون محدود التفكير ولكنني لا أستطيع فهم كيف أنّ شخصاً يكتب ثلاثين صفحة لكي يصف لنا كيف أنه ظلّ يتقلب في فراشه قبل أن يداعب النوم جفنيه»[1].

ولقد كان من الضروري أن يدقّق إيتالو كالفينو في الأمور وهو يمتدح السرعة «لا أريد من وراء ذلك القول بأنّ السرعة تعدُّ قيمة في ذاتها. فقد يكون زمن المحكي هو الآخر عاملاً من عوامل البطء، أو قد يكون دورياً أو جامداً (. . .). إنّ المديح الذي نكيله للسرعة لا ينفي وجود متعة ناتجة من التهدئة»[2]. ولو لم يكن الأمر كذلك لما أُدرج بروست ضمن دائرة الأدب.

إذا كان النص آلة كسول توْكِل إلى القارئ جزءاً من عملها، فلماذا يتوقف النصّ ويتباطأ ويتثاقل ويأخذ من الوقت ما يكفي؟

---

(1) Humblot à Louis de Robert in Frank Lhomeau et Alain Coelho, *Marcel Proust à la recherche d'un éditeur*, Olivier Orban, 1988, p. 111.

(2) Italo Calvino, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, op. cit., pp. 66-81.

من المفروض أن يقوم عمل سردي ما بوضع شخصيات على مسرح الأحداث تأخذ على عاتقها القيام بأفعال، ومن جهته يرغب القارئ في معرفة تطور هذه الأفعال. ولقد قيل لي إن السيناريست في هوليود كان يصيح، عندما يُطلب منه إدخال جزئيات ثانوية، قائلاً: «أوقفوا التصوير، لنعد إلى المطاردة».

بعبارة أخرى، علينا ألّا نضيع الوقت، وألّا نعطي أهمية كبرى للتمييزات السيكولوجية، ولنعد إلى لحظة النهاية، تلك التي تصور فرار أنديانا جونز وفي أعقابها حشود من الأعداء، أو عندما يكون جون واين ورفاقه مهددين بالقتل من طرف جيرونيمو.

ومن جهة أخرى، تشتمل الكتب الدراسية الخاصة بالذمامة الجنسية[1] التي كان يفضلها هيوسمانس[2] في روايته *Des Esseintes* على مقولة «تشهي الإثم» (Delectatio moroso)، وهي تهدئة تُقَدم لكل الناس بمن فيهم أولئك الذين يتلهفون على الإنجاب. إذا كان من الضروري أن يحدث شيء هام ومشوِّق، فعلينا أن نعتني بفن التهدئة.

---

(1) الذمامة (De casuistique) من اللاتينية (Casus) وتعني «حالة عرضية غير متوقعة» وينظر إليها في الديانة المسيحية باعتبارها تحيل على نظرية في الأخلاق وتهتم بحالات الضمير الخاصة (المترجم).

(2) (Huysmans) ويسمانس (1848-1907): كاتب فرنسي من أصل هولندي، عاش في باريس حياة التسكُّع والتمرد، وكتب أشياء كثيرة عن هذه المدينة ومن جملتها روايته: *Là-bas* **ودي إسينت** (*Des Esseintes*) هو شخصية من شخصيات روايته *À rebours* التي نشرت سنة 1884 وهي شخصية نهلت من علوم كثيرة وبنت لنفسها عالماً أخلاقياً متحرراً من اليم المقدسة وهو ما يشير إليه النص من خلال الذمامة الجنسية (المترجم).

نحن نتجول في الغابة، وإذا لم نكن مضطرين للخروج منها بأي ثمن خوفاً من الذئب أو الغول، فإننا سنمكث هناك لمراقبة لعبة الضوء المتسلل من بين الأشجار محدثا بقعاً وسط الغابة، وندقِّق النظر في الفقاعات والطفيليات والأعشاب المنتشرة عند أقدام الأشجار. إنَّ التريث ليس مضيعة للوقت، فغالباً ما نفعل ذلك لكي نفكِّر ملياً قبل أن نتخذ قراراً ما.

وبما أنه بإمكاننا التجول في الغابة دون هدف محدد، وأحياناً من أجل التمتع بالانحراف من الطريق الصحيح، فإنني سأنكبّ على هذه النزهات التي قد يضطر القارئ القيام بها بوحي من المؤلف.

يضع المؤلف تقنيات للتهدئة أو التباطؤ ليُمكِّن القارئ من القيام بنزهات استدلالية. ولقد درست هذا المفهوم بدقة في كتابي **القارئ في الحكاية**. يُقدم النص السردي أحياناً إشارات بالغة التشويق، كما لو أن الخطاب يُبطئ الخُطى وقد يتوقف نهائياً، كما لو أن المؤلف يريد أن يقول: «عليك أنت أن تستمر».

وما أعنيه بالنزهات الاستدلالية -لكي ننسج دائماً استعارات غابوية- هي النزهات التي تتمّ خارج الغابة. فالقارئ يستنجد بتجربته الحياتية، أو بما تقدِّمه له القصص الأخرى، ليكون قادراً على توقع ما سيقع في القصة.

لقد كانت مجلة *Mad Magazine* تنشر في الخمسينيات مقاطع صغيرة من النوع السينمائي يطلق عليها: «المشاهد التي نودّ رؤيتها». ويمثل الرسم رقم 10 نموذجاً لذلك. وبطبيعة الحال كان المُراد من هذه المشاهد كبح جماح هذه النزهات الاستدلالية التي



الصورة رقم 10

يقوم بها القارئ عادة. فقد كانت هذه المشاهد تحيل بشكل حتمي على الحلول المعيارية الهوليودية[1].

ومع ذلك، لا يمكن القول إنّ النصّ دائماً شرير. فهو، على العكس من ذلك، قد يهتم بأنْ يقدم للقارئ اللذة الناتجة من مجازفة توقعية صائبة. وسيكون من الخطأ الاعتقاد بأنَّ التشويق تقنية خاصة بالروايات أو الأفلام التجارية فقط. إن النشاط التوقعي للقارئ يشكل مظهراً حيوياً لا يمكن تجنبه في عملية القراءة. فهو يضع للتداول آمالاً ومخاوف، وحالات توتر ناتجة من التماهي في مصير الشخصيات أيضاً[2].

تعد رواية **المخطوبون** (*Les Fiancés*) من روائع الأدب الإيطالي في القرن التاسع عشر. ومع ذلك فكل الإيطاليين يكرهونها لأنها كانت من القراءات المفروضة في المقرّرات المدرسية. ولم تكن تلك حالتي مع هذه الرواية. فقد شجعني والدي على قراءتها قبل أن ترغمني المدرسة على فعل ذلك. ولذلك فهي كتاب أحبه.

فبينما كان دون أبونديو في رواية **المخطوبون**، وهو خوري قرية عُرف بالجبن، عائداً ليلاً إلى منزله رأى شيئاً تمنى ألا يراه طيلة حياته، ويتعلق الأمر بـ «قاطعي طريق» (Deux braves) أي

---

(1) « Scenes We'd Like to See: The Musketeer Failed to Get the Girl » in W. M. Gaines, *The Bedside « Mad »*, New York, Signet, 1953, pp. 117-121.

(2) P. Magli, G. Manetti, P. Violi éds., *Semiotica: Storia, Teoria, Interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco*, Milan, Bompiani, 1992, pp. 227-242.

شرطيين في خدمة المحتل الإسباني في لومباردي. إن مؤلفاً آخر غير مانزوني[1] سيسارع إلى إشباع فضولنا كقراء ويقول لنا بسرعة ما حدث: «أوقفوا التصوير». ولكن تلك لم تكن طريقة مانزوني. لقد كان يتصرف بطريقة لا يقبلها القراء أبداً. سيشرح لنا، على مدى صفحات عديدة غنية بالجزئيات التاريخية، من هم «قطاع الطرق» في تلك المرحلة. وبعد ذلك فقط سيأتي دون أبونديو، ولكن دون أن يعني ذلك أنه سيلتقي بـ«قطاع الطرق»، إنه يستمر:

«أما ما يعود إلى الشخصين الموصوفين أعلاه، فهما كانا في انتظار شخص ما، وهذا أمر لا شك فيه، لكن ما كان يُقلق دون أبونديو هو أنه سيكون مضطراً لكي يُدرك، من خلال حركاتهما، أنه هو المقصود. فقد نظرا إلى بعضهما البعض ورفعا رأسيهما إلى أعلى بحركة تدلّ على أنهما قالا لبعضهما البعض: إنه هو. فذاك الذي كان واضعاً رِجلاً على رجل قام وتقدَّم نحو الطريق، في حين ابتعد الآخر عن الحائط، وتقدم الاثنان نحوه. ونظر الخوري إليهما ليعرف نواياهما وهو ما زال يحمل كتاب الصلوات بين يديه، كما لو أنه يتلو آيات. وتأكد أنهما يتجهان نحوه، فداهمته فجأة عشرات الخواطر، وتساءل على الفور هل هناك بينه وبين قاطعي الطريق، يميناً أو يساراً، منفذٌ ما. وتأكد أن لا وجود لأي منفذ. وتساءل في نفسه ألا يكون قد أجرم في حقّ أحد ما، قوي

---

(1) مانزوني (Alessandro Manzoni) (1785-1873): كاتب إيطالي ينحدر من أسرة ثرية تنتمي إلى النبلاء، كتب مجموعة من القصائد الشعرية، ليتحول بعد ذلك إلى كتابة الرواية التاريخية مستلهماً التراث المسيحي، ومن هذه الروايات **المخطوبون**.

أو حاقد، فطمأنه ضميره أنْ لا شيء من ذلك حدث. وفي تلك اللحظة كان قاطعا الطريق يقتربان، وحدقا فيه ملياً، فوضع السبابة والوسطى من يده اليسرى في ياقته ومرَّر أصبعيه على عنقه، وأشاح بنظرته إلى الوراء ممدداً فمه ورمق بأقصى جهد ليرى هل هناك أحد في الطريق، ولم يكن هناك أحد. وألقى بنظره من خلف الجدار الصغير على الحقول: لا أحد. ونظر نظرة أخرى، أكثر حذراً على الطريق الممتد أمامه: لا أحد أيضاً، لم يكن هناك سوى قاطعي الطريق، فما العمل؟»[1].

ما العمل؟ من الواضح أن السؤال موجه مباشرة إلى دون أبونديو، ولكنه موجَّه للقارئ أيضاً. ولقد كان مانزوني بارعاً في مزج السرد بالنداءات المفاجئة والماكرة لقرائه. والسؤال التالي قد يكون أقل الأسئلة مكراً: لو كنتم مكان دون أبونديو ماذا كنتم ستفعلون؟ نحن هنا أمام نموذج نوعي للطريقة التي يدعو من خلالها المؤلف، أو النص، قارئه إلى جولة استدلالية. تُستخدم التهدئة هنا للتحفيز على القيام بهذه الجولة.

وبالإضافة إلى ذلك من البديهي أنّ القارئ لا يتساءل ما العمل؟ ما دام دون أبونديو لا مخرج له. فإذا وضع القارئ هو أيضاً أصبعين في ياقته، فإنه لا يفعل ذلك من أجل النظر إلى الوراء، بل للنظر إلى الأمام، أي إلى ما يتعلق بتطور المغامرات الآتية: إنه مدعو إلى التساؤل عمّا يريد هذان الشخصان من رجل

---

(1) *Les Fiancés*, Paris, Gallimard, 1995. كل إحالات مانزوني مأخوذة من ترجمة إيف برانكا (Yves Branca) {N.d.l.T}.

مهادن ومسالم؟ لن أقول لكم ذلك، إذا لم تكونوا قد قرأتم بعد هذه الرواية، فسارعوا إلى فعل ذلك، وعليكم أن تعرفوا أنَّ كل شيء في الرواية يبدأ من هذا اللقاء.

ومع ذلك، هل كان مانزوني مجبَراً على إدراج هذه المعلومات التاريخية حول «قطاع الطرق»؟ من المعروف أن القارئ قد تراوده فكرة القفز على هذه الصفحات، وكل قارئ لهذه الرواية فعل ذلك، أو على الأقل في القراءة الأولى. نعم إنّ الزمن الذي نقضيه في تصفح هذه الصفحات التي لا تُقرأ يعد جزءاً من استراتيجية سردية. ذلك أنّ المؤلف النموذجي يعرف (حتى وإن كان المؤلف الفعلي لا يستطيع مَفْهمة ذلك) أنّ في كلّ محكي هناك ثلاثة مظاهر للزمن: زمن الحكاية وزمن الخطاب وزمن القراءة.

يُعتبر زمن الحكاية جزءاً من مضمون القصة. فإذا قال النص: «بعد مرور ألف سنة»، فإن زمن الحكاية هو ألف سنة. أما على مستوى العبارة اللسانية، أي الخطاب السردي، فإنّ زمن كتابة الملفوظ (أو زمن قراءته) قصير جداً. وهكذا، إذا نحن أسرعنا على مستوى زمن الخطاب، فإننا نعبِّر عن زمن طويل جداً للحكاية. وبطبيعة الحال، فإن العكس صحيح أيضاً. فقد رأينا كيف أن نيرفال خصص 12 فصلاً ليحكي لنا ما وقع في يوم وليلة، في حين لم يخصّص سوى فصلين صغيرين لكي يحكي لنا ما وقع في شهور وسنوات.

ويتَّفق منظرو السرد (شاتمان، جونيت، برينس) على أنه من السهل جداً تحديد زمن الحكاية. إنَّ رواية جول فيرن **رحلة حول العالم في ثمانين يوماً** تستغرق منذ لحظة الانطلاق إلى الوصول

81 يوماً، أو على الأقل بالنسبة إلى أعضاء «الرفورم كلوب» الذين كانوا في انتظارهم في لندن. وتستغرق 81 يوماً بالنسبة إلى فيلياس فوغ[1] في رحلته للقاء الشمس. أما تحديد زمن الخطاب فهو أقل صعوبة من ذلك. فهل نقيسه انطلاقاً من طول النص المكتوب، أو انطلاقاً من الزمن السردي الذي تستغرقه القراءة؟ وليس من الضروري أن يتطابق الزمنان.

وإذا كنا سنعُد ذلك انطلاقاً من عدد الكلمات، فإن الفقرتين اللتين سأقرأهما تمثلان كلاهما مثالين لهذا الزمن السردي الذي يسميه جونيت بالخط التزامني "Isochronie"، ويسميه شاتمان «المشهد»، حيث للحكاية والخطاب تقريباً المدة الزمنية نفسها، تماماً كما هو الحال مع الحوارات.

المثال الأول مأخوذ من *Hard boiled novel type* وهو نوع قصصي يتميز بسرعة الأحداث وقلة الوصف، إنه نوع سردي تحتل فيه الحركة حيزاً هاماً لا يستطيع القارئ معها التقاط أنفاسه. إنّ البُعد الوصفي النموذجي لهذا النوع هو عملية تقتيل القديس فلانتين حيث تتمّ تصفية كل الخصوم في ثوانٍ. ويحكي لنا ميكي سبيلان الذي يعتبر آل كابون الأدب (Al Capone)، في نهاية روايته **ليلة واحدة** مشهداً من المفروض أنه وقع في ثوانٍ قليلة:

«وردَّت الرشاشة بلغتها الخاصة، ورأيت رأس أوسيلاو يتهشم في الهواء وتتناثر أجزاؤه في كل مكان. ومد رجل الميترو الصغير

---

(1) فلياس فوغ (Phileas Fogg): مغامر استطاع أن يقطع الأرض من الغرب إلى الشرق (المترجم).

يديه نحوي كما لو أنه يريد أن يتقي الرصاص وسقط أرضاً وقد مزَّقته الرصاصات محدثة ثقوباً زرقاء، لقد كان صاحب القبعة الجلدية هو الوحيد الذي حاول رفع سلاحه. ولأول مرة كلَّفت نفسي عناء التصويب، وقطعت يديه كما تفعل ذلك الثاقبة متبعاً أطراف الكتفين. ولقد تركت له الوقت لكي يرى كتفه مبتورة ترتعد بين قدميه. لم تصدق عيناه ما حدث، ولكي أثبت له حقيقة الأمر أفرغت ما تبقى من الرصاص في بطنه»(1).

قد كان من الممكن أن أكون أكثر سرعة لو أني قمت بالتقتيل عوض قراءة هذا الوصف. ستّة وعشرون ثانية للقراءة من أجل عشر ثوان للمجزرة، إنه رقم قياسي جيد. قد يكون التطابق تاماً في فيلم بين زمن الخطاب وزمن القصة. إنه مثال جيد على ما يسميه شاتمان المشهد.

ولننظر الآن كيف يصف إيان فليمينغ حدثاً فظيعاً آخر، موت «الرقم» في الكازينو الملكي:

«حدث صوت حاد، ليس أكثر حدة من الصوت الذي يُحدثه بالون هوائي منفلت من أنبوب معجون أسنان. ولم يسمع بعد ذلك أي صوت، وفجأة بزغت في رأس «الرقم» عين أخرى، عين ثالثة، في مكان العينين الأخريين نفسه، تحت الجبهة تماماً في المكان الذي يبدأ فيه الأنف الكبير بالانتصاب. لقد كانت عيناً صغيرة

---

(1) *Charmante soirée*, traduit de l'américain par Gilles Morris Dumoulin, Paris, Le Livre de Poche, 1975, p. 210.

يستند حسابي لزمن القراءة في علاقته بعدد الكلمات إلى النص المكتوب بالإنجليزية.

سوداء بلا هدب ولا حاجب. ثانية بعد ذلك حدقت العيون الثلاث في الغرفة وسقط الوجه بأكمله على إحدى الركبتين، واستدارت العينان المثلجتان الموجودتان في الخارج وهما تترنحان نحو السقف»[1].

يستغرق المشهد ثانيتين، الأولى لكي يطلق بوند الرصاص، والأخرى لكي يحدق «الرقم» بعيونه الثلاث في الغرفة، والحال أنّ قراءة المشهد استغرقت 42 ثانية. 42 ثانية من أجل 98 كلمة عند فليمينغ، وهو زمن أطول نسبياً من 26 ثانية من أجل قراءة 81 كلمة عند سبيلان. لقد حاولت من خلال قراءتي الجهرية أن أعطيكم الانطباع عن وصف بطيء هو ما كان سيحدث في الفيلم نفسه، كما لو أنّ الوقت توقف. وأنا أقرأ سبيلان حاولت أن أسرع، في حين كان الأمر عكس ذلك مع فليمينغ. إنّ مقطع فليمينغ ، كما ذكرت، هو نموذج لما كان شاتمان يسميه «التمطيط» (Stretching) (وهو ما يتطابق في السينما مع ذلك الأثر الذي يطلقون عليه «الحركة البطيئة» (Slow motion)) حيث يتم إيقاف الخطاب في علاقته بسرعة الحكاية. إلّا أن «التمطيط»، شأنه في ذلك شأن المشهد، لا يرتبط بعدد الكلمات، بل بـ«الهيأة» التي يفرضها النص على القارئ، فحتى في القراءة الصامتة، قد تنتاب القارئ الرغبة في القفز على الوصف الذي يقدمه سبيلان، في حين

(1) *Casino Royal* (sic), traduit de l'américain par André Gilliard, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1987, p. 112.

وهنا أيضاً استند حسابي لزمن القراءة في علاقته بعدد الكلمات، إلى النص المكتوب بالإنجليزية.

يريد أن يتذوق المقطع الذي يقدمه فليمينغ (واسمحوا لي أن أستعمل هذا التعبير رغم أنّ الأمر يتعلق بوصف بشع).

إن استعمال الألفاظ والاستعارات، وكذا فنّ شدّ انتباه القارئ كلها عناصر تُجبر الرجل على تلقي رصاصة في الجبهة بطريقة غير اعتيادية، في حين أنّ تعابير سبيلان تثير فينا مشاعر المجزرة التي تنتمي إلى تراث ذاكرة القارئ أو المشاهدين. إن مقارنة صوت المسدس الحامل لكاتم الصوت بفقاعة هوائية، وكذا استعارة العين الثالثة، كلها عناصر تشكل مثالاً على الوضع الذي كان يسميه الشكلانيون الروس «التغريب» (Défamiliarisation).

ولقد أكد بروست[1] في دراسته لأسلوب فلوبير، أن إحدى مزايا هذا الكاتب تكمن في قدرته الخارقة على التعبير عن أثر الزمن. فقد كان يكتب ثلاثين صفحة لكي يحكي لنا كيف أنه كان يتقلب في فراشه، ولقد أبدى حماساً كبيراً للنهاية التي صاغها فلوبير لـ «التربية العاطفية» حيث إنّ الشيء الجميل في رأيه لا يكمن في وجود جملة، بل في وجود فضاء أبيض.

لقد سجَّل بروست أن فلوبير الذي يتوقف طويلاً عند أفعال تافهة يقوم بها فردريك مورو، يُسرع في نهاية الرواية عندما يحكي لنا إحدى اللحظات الدرامية في حياة هذا الرجل. فبعد الانقلاب الذي قام به نابليون، سيكون فردريك شاهداً على مهمة تقوم بها فرقة من الخيالة وسط باريس. وهنا يقدم فلوبير وصفاً مثيراً لوصول

---

(1) « À propos du "style" de Flaubert », in *Essais et articles,* Paris, Folio essais, 1994, p. 291.

كتيبة التنين التي كانت «تدق بحوافرها الأرض، مشدودة إلى خيولها والسيف في اليد». هنا يرى فردريك حارساً يتقدم والسيف في يده نحو أحد المتظاهرين الذي خرَّ ميتاً، «أحاطه الحارس بنظرة شاملة»، نظر إليه فردريك وهو فاغر الفم وتعرف عليه، إنه سينيكال.

وهنا يدرج فلوبير فضاء أبيض بدا لبروست «ضخماً»، فبعد ذلك «وبدون مقدمات، يتحول حجم الزمن من أربع ساعات إلى سنوات، عشرات السنين». ولقد كتب فلوبير بشكل مقتضب:

«سافر

عرف آلام البواخر، الاستيقاظ المبكر تحت الخيمة، المناظر الكئيبة والأنقاض، والحسرة على صداقات انقطعت.

وعاد من جديد.

احتك بالعالم، وعرف حباً آخر، إلّا أن ذكريات الحب الأول جعلته كائناً ضحلاً، خفتت بعد ذلك حدة الرغبة، لقد ضاعت زهرة الإحساس إلى الأبد»[1].

لقد زاد فلوبير شيئاً فشيئاً من زمن الخطاب لكي يكشف عن سرعة الأحداث (أو زمن القصة)، وبعد ذلك، بعد الفضاء الأبيض، سيعكس السيرورة، جاعلاً زمناً خطابياً قصيراً زمناً طويلاً للقصة. أعتقد أننا من جديد أمام أثر التغريب، وهو أثر ناتج من التركيب لا الدلالة، حيث يُجبَر القارئ على «تغيير السرعة»، ابتداء من هذا البياض البسيط الضخم. إنّ زمن الخطاب هو إذن نتيجة

(1) *L'Éducation sentimentale*, Paris, Garnier, 1984, pp. 418-420.

استراتيجية نصيَّة تتفاعل مع استجابة القارئ وتفرض عليه زمناً للقراءة.

وهنا نعود من جديد إلى تساؤلاتنا حول مانزوني: لماذا أدخل معلومات تاريخية حول «قطاع الطرق»، وهو يعلم أنّ القارئ على علم بها، ذلك أنَّ القفز على صفحات يستغرق هو الآخر زمناً، أو على الأقل يعطي انطباعاً بأننا نستعمل زمناً من أجل الاقتصاد في زمن آخر. على القارئ أن يدرك أنه يقفز على صفحات (ويَعِد نفسه أنه سيقرأها فيما بعد) وعليه أن يستنتج أن هذه الصفحات تشتمل على معلومات أساسية.

لا يوحي له المؤلف بأنّ الأحداث المروية قد حصلت بالفعل فحسب، إنه يقول له أيضاً إلى أيّ حدٍّ يمكن أن تندرج القصة الصغيرة ضمن القصة الكبيرة. فإذا أدرك القارئ ذلك (حتى وهو يقفز على المقطع الخاص بقطاع الطرق)، فإنَّ الأصبعين اللذين وضعهما دون أبونديو في ياقته تُصبحان أكثر درامية.

ما هي الوسيلة التي يستعملها النص من أجل فرض زمن للقراءة على القارئ؟ إننا سندرك ذلك جيداً من خلال المثال الذي تقدِّمه العمارة والفنون التصويرية.

هناك اعتقاد عام يقول بأنّ هناك فنوناً تمتلك المدة داخلها وظيفة خاصة تخلق تطابقاً بين زمن الخطاب وزمن القراءة، ومن بين هذه الفنون الموسيقى والسينما. ففي الفيلم لا يتطابق زمن الخطاب مع زمن القصة، في حين هناك تطابق تام بين هذه الأزمنة الثلاثة في الموسيقى (إلا إذا كنا نرى في القصة تتابعاً لثيمات، ونرى في الخطاب أداة لإدارة هذا التتابع، بحيث يمكن التعرُّف

على الحبكات التي تسبق أو تستعيد العناصر الثيمية، كما هو الشأن مع فاغنر مثلاً، وهذا يحدث في الموسيقى أيضاً). لا توفر لنا فنون الزمن هاته سوى زمن «لإعادة القراءة» بالمعنى الذي يجعل المتفرج أو القارئ يستمتع بلذة بهذا العمل (وسائل التسجيل الحديثة تمكننا من القيام بذلك الآن).

أما فيما يتعلق بفنون الفضاء -التشكيل والفن المعماري- فلا علاقة لهما بالزمن (إلا ما كان من إبرازه لتقادمها، فهي تحدثنا بذلك عن تاريخها). ومع ذلك، فإنّ عملاً فنياً بصرياً ذاته يشترط هو أيضاً زمناً للطواف. فالنحت أو الفن المعماري يفرضان، من خلال الطابع المركّب لبنيتهما، زمناً أدنى كشرط لتذوقهما. فقد نقضي سنة كاملة ونحن ندور حول كاتدرائية شارتر دون أن نتمكن من التعرُّف على كل الأجزاء المعمارية والأيقونوغرافية. وبالمقابل، سنتعرف بسرعة على مبنى Beinecke Library de Yale، وذلك لتساوي أطرافها الأربعة ونسقية نوافذها. يُمثل الغنى الديكوري إكراهات يمارسها الشكل المعماري على الزائر، وكلما كانت هناك تفاصيل كنا في حاجة إلى كمٍّ زمني لاستكشافها.

وهناك لوحات تفرض قراءات متعددة. وهكذا، يتطلب عمل لبولاك[1] في البداية الإحاطة به إحاطة سريعة (في حين لا ندرك سوى مادة بلا شكل)، ولكن الأمر يقتضي بعد ذلك تأويل وكشف الآثار الثابتة للسيرورة التكونية. ويبدو من الصعب جداً -كما هو الشأن مع الغابة أو المتاهة- تحديد أي الخطوط يجب اتّباعها، أو

(1) بولوك (Jackson Pollock): رسام وتشكيلي أميركي (1912-1956) (المترجم).

من أين نبدأ، وأيّ السُّبل نختار من أجل الإمساك بما كان ذات مرة فعلاً، أي دينامية.

أما في السردية، وكما رأينا ذلك من قبل، فمن الصعب التمييز بين زمن الخطاب وزمن القراءة، وأحياناً يكون من المؤكد أن كثرة الوصف والتدقيق في الجزئيات يؤدي إلى التمهل في القراءة أكثر مما يقوم بالتمثيل، وذلك من أجل إفساح المجال أمام القارئ للاستئناس بهذا الإيقاع الذي يعتبره المؤلف أمراً ضرورياً للانتشاء بالنص.

وتعمد بعض الأعمال من أجل فرض هذا الإيقاع إلى خلق نوع من التطابق بين زمن القصة وزمن الخطاب وزمن القراءة. وهذا ما يعبّر عنه في التلفزيون بـ «المباشر»، ويمكن أن نستحضر في هذا المجال الفيلم الذي تقوم فيه آندي وارهول[1] طوال يوم بأكمله بتصوير مبنى Empire State Building.

أما في الأدب، فمن الصعب تحديد مدة زمن القراءة. ويمكن القول بأنّ قراءة الفصل الأخير من رواية **عوليس**، تتطلب المدة الزمنية نفسها التي يستغرقها مولي (Molly) سباحة ليقطع المسافة إلى «جدول معرفته». وأحياناً نستعمل معايير تناسبية: فإذا كنا نخصِّص صفحتين للقول إن شخصاً قطع مسافة كيلومتر، فإننا سنكتب أربع صفحات للقول إنه قطع كيلومترين.

---

(1) أندي وارهول (Andy Warhol) (1928-1987): فنان أميركي لعبت الصدفة دوراً حاسماً في مشواره الفني. إنه أول من نادى بالواقعية الجديدة في أميركا. لقد كان مصوراً لمدة عشر سنوات، ليتحول بعد ذلك إلى مخرج سنمائي (المترجم).

ولقد داعبت جورج بيريك[1]، ذاك الذي كان يلعب بالكلمات، الأحلام بكتابة كتاب واسع شساعة العالم، وعندما أدرك أنّ ذلك مستحيل اكتفى بوصف مباشر لما حدث في ساحة القديس سولبيس من 18 أكتوبر 1974 إلى 20 منه، وذلك في نصّ بعنوان: «محاولة لاستنفاد فضاء باريسي».

لقد كان بيريك يعي جيداً أنّ هذا الفضاء كُتب عنه الشيء الكثير، وكان يريد أن يصف ما تبقى، أيّ ما لم يتطرق إليه أي كتاب، ويتعلق الأمر بالحياة اليومية بكلّ أبعادها. لقد كان يجلس على دكّة، أو داخل حانة من حانات الساحة ليبدأ في تسجيل كلّ ما يجري أمامه طوال يومين كاملين: مرور الحافلات، ياباني يلتقط صوراً، شخص يرتدي معطفاً أخضر. ولاحظ أنّ كلّ المارة يحملون على الأقل حقيبة في أيديهم أو محفظة أو يد طفل أو مقود كلب، بل حدث أن سجّل مرور شخص يشبه بيتر سلوز[2]. وفي الثانية بعد الزوال من يوم 20 أكتوبر توقف: من الصعب أن تلتقط كل شيء في أيّ مكان من العالم. وفي نهاية الأمر خرج علينا بكتاب في ستين صفحة يمكن أن يُقرأ في نصف ساعة. إلا إذا كان القارئ يريد أن يستمتع به ببطء لمدة يومين محاولاً تصوّر كل مشهد من المشاهد المصورة، وفي هذه الحالة، فإننا لن نتكلم عن زمن

---

(1) جورج بيريك (Georges Perec) (1936-1982): من أشهر كتّاب فرنسا، قال عنه كلافينو إنه من أغرب الشخصيات الأدبية في العالم. من أهم أعماله *Les choses* و *La vie mode d'emploi* (المترجم).

(2) بيتر سيلر (Peter Sellers) (1925-1980): ممثل أميركي لعب أدواراً كثيرة من أهمها دوره في فيلم لوليتا (المترجم).

للقراءة، بل سنتحدث عن زمن للهذيان. ويمكن، بالطريقة نفسها، أن نستعمل خريطة جغرافية لاختراع رحلات ومغامرات خارقة للعادة، إن الخريطة في هذه الحالة ستكون مجرد مثير، وسيتحول القارئ إلى سارد. لقد أجبت دائماً عن سؤال يخصّ الكتاب الذي آخذه معي إلى جزيرة موحشة قائلاً: إني سآخذ معي دليل الهاتف، وسأخترع مع كلّ الأشخاص حكايات لا تنتهي.

وعادة ما يتمّ البحث، لغايات غير فنية، عن تطابق الأزمنة الثلاثة (زمن الخطاب وزمن القصة وزمن القراءة). إن التهدئة ليست دائماً علامة على النبل. لقد تساءلت ذات يوم كيف يمكن التعرف علمياً على فيلم بورنوغرافي؟ لقد قال أحد دعاة الأخلاق إنّ الفيلم يكون بهذه الصفة إذا كان يصوِّر عملية جنسية تصويراً دقيقاً. ومع ذلك، ثبت أثناء بعض المحاكمات أنّ بعض الأعمال الفنية تلتجئ للأساليب نفسها استجابة لإكراهات واقعية من أجل وصف الحياة كما هي من أجل غايات أخلاقية (إننا نمثل الدعارة لكي ندينها فيما بعد). وفي جميع الحالات، فإنّ القيمة الفنية للعمل تغطي على طبيعته القذرة. وبما أنه من الصعب القول هل هذا العمل الفني منشغل بقضايا واقعية، وهل له نوايا أخلاقية، وهل يصل إلى أهداف فنية مقنعة، فقد قمت بتحديد قاعدة لا يمكن أن تخطئ (بعد أن حلَّلت مجموعة كبيرة من الأفلام الجنسية).

فمن أجل معرفة ما إذا كان هذا الفيلم أو ذاك يمثِّل لأفعال جنسية يجب أن يكون هناك شخص ما يركب سيارته أو يأخذ المصعد، وفي هذه الحالة، فإنّ زمن الخطاب يتطابق مع زمن القصة. لقد كان فلوبير يكتب سطراً واحداً لكي يقول لنا إن

فردريك سافر لمدة طويلة، وفي الأفلام العادية، فإنّ شخصاً ما عندما يركب الطائرة، فإننا سنتعرَّف عليه في المشهد الموالي وهو ينزل من الطائرة، وفي المقابل، إذا ركب شخص ما السيارة في فيلم بورنو، لكي يذهب إلى مكان قريب، فإنّ السيارة تقطع هذه المسافة في وقت واقعي. وإذا فتح شخص ما الثلاجة وأخرج جعة لكي يشربها وهو مستلقٍ على الأريكة، فإن هذا العمل يستغرق الزمن نفسه الذي يتطلبه الفعل الحقيقي.

إن السبب في ذلك بسيط، إن الغاية من الفيلم البورنوغرافي هي تلبية حاجات الجمهور من خلال العرض لأفعال جنسية، إلا أن هذا الفيلم لا يستطيع أن يعرض لساعة ونصف من ممارسة جنسية دون توقف، لأن ذلك سيكون متعباً ومرهقاً للجمهور. وبناء على هذا، يجب أن توزَّع الأفعال الجنسية على المدة الزمنية التي تستغرقها القصة. والحال أن لا أحد سيصرف نقوده وكماً هائلاً من التخيُّل من أجل بناء قصة جديرة بالأهمية، وهو يعرف أن المتفرِّج لا يكترث لها، لأنّ ما يهمه هو الجنس. ولهذا تختصر القصة في سلسلة من الأحداث اليومية: الذهاب إلى مكان ما، ارتداء معطف، احتساء كأس ويسكي، الحديث عن أشياء لا أهمية لها، وسيكون أكثر جدوى تصوير شخص ما لمدة خمس دقائق وهو يقود سيارة، من إقحامه داخل معركة على طريقة ميكي سبيلان (وهو ما يجعل المتفرج ثقيل الانتباه).

والنتيجة أنَّ كل ما هو غير جنسي يجب أن يستغرق الزمن الفعلي، في حين أنّ الأفعال الجنسية تستغرق من الوقت أكثر ممّا تتطلبه في الواقع، وإليكم القاعدة: إذا كان شخصان يحتاجان

للذهاب من «أ» إلى «ب» المدة الزمنية الواقعية نفسها، فإننا بالتأكيد نكون أمام فيلم بورنوغرافي. وبطبيعة الحال يجب أن تكون هناك أفعال جنسية وإلا سيكون فيلم *Im Lauf der Zeit* لـ فيم فاندر[1] الذي يصوّر، لمدة تقارب الأربع ساعات، شخصين يسافران داخل شاحنة فيلماً بورنوغرافيا، وهو ليس كذلك بطبيعة الحال.

ويُنظر إلى الحوار عامة باعتباره الحالة النموذجية لتطابق زمن القصة مع زمن الخطاب. ومع ذلك، إليكم مثالاً استثنائياً يتعلق بافتعال مؤلف، لغايات غريبة عن الأدب، حواراً يعطي الانطباع أنه يستغرق من الوقت أكثر ما يجب.

لقد كان ألكسندر دوماً يتقاضى أجراً عن كلّ سطر من رواياته المسلسلة، ولهذا السبب، فإنه كان يعمل جاهداً دائماً على إتمام السطر بجميع الوسائل. ففي الفصل 11 يلتقي دارتانيان بحبيبته كونستانس بوناسيو ويتّهمها بالخيانة، وحاول أن يعرف ماذا فعلت ليلاً مع أراميس. وإليكم جزءاً فقط من الحوار الذي دار بينهما:

- دون شك، أراميس أهم أصدقائك
- أراميس، من هو؟
- لا تراوغي لا تقولي لي إنك لا تعرفين أراميس!
- لأول مرة أسمع بهذا الاسم.

---

(1) فيم فاندر (Wim Wenders) (1945-): مخرج سينمائي ألماني، يعدُّ أكبر مَن يمثل السينما الألمانية الجديدة، توّج مرتين في مهرجان كان الفرنسي. من أعماله: *Quand je m'éveille* (1982)، *Chambre 666* (1982) (المترجم).

- إنها المرة الأولى التي تأتين فيها إلى هذا المنزل؟
- بدون شك
- وأنت لا تعرفين أنّ شاباً يسكنها؟
- لا.
- يسكنها فارس.
- أبداً.
- إذن هو من تبحثين عنه هنا؟
- أبداً، وأنت تعرف ذلك، فالشخص الوحيد الذي تحدثت إليه هو امرأة.
- صحيح، ولكن هذه المرأة هي صديقة أراميس
- أنا لا أعرف ذلك
- بما أنها تسكن عنده
- هذا أمر لا يهمني
- ومن هي هذه المرأة؟
- آه، هذا ليس سراً من أسراري
- أيتها السيدة بوناسيو أنت امرأة جذابة، ولكنك أغرب النساء على الإطلاق
- ألهذا السبب سأخسر الجولة؟
- لا بالعكس أنت محبوبة
- أعطني يدك إذن
- بكل سرور، والآن؟
- الآن خذني معك
- إلى أين؟

- إلى حيث أمضي
- تمضين إلى أين؟
- ستعرفه بلا شك، ستوصلني إلى الباب
- هل سأنتظرك بعد ذلك؟
- لا فائدة من ذلك.
- ستعودين وحدك إذن؟
- إما نعم، وإما لا
- والشخص الذي يرافقك بعد ذلك من سيكون رجل أم امرأة؟
- لا أعرف بعد
- سأعرف ذلك
- كيف ذلك؟
- سأنتظرك لأراك وأنت تغادرين المنزل
- في هذه الحالة الوداع
- كيف ذلك؟
- لست في حاجة إليك
- لكنك كنت تودين...
- كنت أريد مساعدة رجل لبق، لا حراسة جاسوس
- إن ألفاظك جارحة
- كيف نسمي الذين يراقبون شخصاً بدون رغبته؟
- نسميهم لا يحترمون الخصوصيات
- إن الكلمة لبقة جداً
- ما هذا يا سيدتي، يبدو وأننا يجب أن نفعل كل ما تودين

- لماذا تحرم نفسك من فعل ذلك الآن؟
- وهل ستتوبين فعلاً؟
- شخصياً لا أعرف ذلك، وما أعرفه هو أني أعدك أن أفعل كلّ ما تريدين إذا سمحت لي بمرافقتك إلى حيث تمضين؟
- وننصرف بعدها؟
- نعم
- دون أن تتجسس عليّ وأنا أخرج؟
- كلمة شرف
- إيمان رجل لبق
- خذ ذراعي وهيا[1].

بالتأكيد هناك حوارات تافهة شبيهة بهذا، كما هو الشأن عند يونيسكو أو إيفي كونتون بورنيت[2]، ولكن الأمر يتعلق بحوارات تافهة لأنها تريد أن تعبِّر عن التفاهة. وعلى النقيض من ذلك ما يحدث في حوار دوماس، فالعاشق المتلهف والسيدة التي تريد مقابلة اللورد بوكنغهام لتقوده إلى الملكة، كل هذا لم يكن يتطلب هذه الثرثرة، فنحن هنا أمام كلام مصطنع.

وعلى الرغم من ذلك، فإنّ دوما كان معروفاً بقدرته على ابتداع سلمية في التهدئة السردية الغاية منها خلق ما أسميه «زمن

---

(1) *Les Trois Mousquetaires*, Paris, Le Livre de Poche, n° 667, pp. 149-151.

(2) إيفي كونتون (Ivy Compton-Burnett) (1892-1969): روائية إنجليزية، من أهم أعمالها: *Frères et soeurs* تتناول فيها قضايا زنا المحارم و *Des hommes et des femmes* (المترجم).

التشنج» لتأجيل الحل الدرامي. وفي هذا المجال تعتبر روايته **الكونت دو مونتكرستو** نموذجاً لذلك. وكان أرسطو قد أشار إلى أنّ الكارثة والتطهير النهائي في الفعل التراجيدي، يجب أن يكونا مسبوقَين بسلسلة من التقلبات.

هناك فيلم جميل لـ جون ستارغيس **يوم أسود في صخر أسود** (1954) حيث يصل أحد قدماء الحرب العالمية الثانية، رجل مشلول اليد اليسرى (يقوم بدوره سبنسر تراسي) إلى مدينة صغيرة في الجنوب، بحثاً عن ياباني، وهو أبٌ لجندي مات في الحرب. ولقد تعرَّض لاضطهاد يومي من لدن مجموعة من العنصريين: لقد تعرّض لاضطهاد قاسٍ، كما تعرَّض المتفرج للاضطهاد نفسه. لقد تألم المتفرج كثيراً وهو يشاهد لمدّة ساعة كلّ مظاهر العنف والاضطهاد. وفي لحظة واحدة، وبينما كان تراسي يتناول كأس ويسكي تحرَّش به كائن بشع وفجأة قام هذا الرجل الهادئ بحركة سريعة بيده السليمة وضرب خصمه بقوة: لقد كانت اللطمة قوية لدرجة أنّ فادنغر «الشرير» تدحرج إلى خارج البار مكسِّراً زجاج الباب.

حدث هذا الحلّ العنيف فجأة، إلا أنه أُعدَّ له بتهدئة مؤلمة وبطيئة بحيث إنه اكتسب، داخل القصة، قيمة تطهير، واسترخى المتفرجون في كراسيهم. فلو كان الانتظار قصيراً، والتشنج أقل قوة لما أحدث التطهير وقعه هذا.

تُعدُّ إيطاليا من البلدان التي تظلّ قاعات السينما فيها مفتوحة بشكل دائم، بحيث يمكن أن ندخل إلى السينما متى شئنا. ويبدو أنَّ الأمر يتعلق بعادة حسنة، فالفيلم في تصوُّري يشبه الحياة: لقد

جئت إلى الحياة وأبواي موجودان، وكان هوميروس قد كتب **الأوديسة**، ثم حاولت أن أستعيد بناء القصة كما فعلت ذلك مع **سيلفي**، وفهمت تقريباً ماذا حدث في العالم قبل أن أولد. ويبدو لي أننا نفعل الشيء نفسه مع الأفلام. وفي ذلك المساء الذي شاهدت فيه الفيلم لاحظت بعد اللكمة القوية التي وجهها سبينسر تراسي إلى خصمه، وهو مشهد لم يكن في نهاية الفيلم، أن نصف المشاهدين غادر القاعة. لقد دخلوا في اللحظات الأولى لـ «تشهي الإثم» وظلوا جالسين ليستمتعوا من جديد بكلّ المراحل التمهيدية للقطة التي تسبق اللحظة المحرّرة. ويمكن ملاحظة أنّ وظيفة زمن التشنج لا تكمن في إثارة انتباه المشاهد، بل إثارة اللذة الفنية للمشاهد من الدرجة الثانية.

لا أريد منكم أن تعتقدوا بأنّ هذه التقنيات (وهي موجودة بوضوح أكبر في الحكايات ذات الوقع) تنتمي فقط إلى الأدب أو الفنون الشعبية. إنّ الأمر ليس كذلك. دعوني أعطيكم مثالاً على أسلوب تهدئة ضخمة، ممتدة على مئات الصفحات، الغاية منها التهييء للحظة الانتشاء والفرح التي لا حدَّ لها، لا يشكِّل أمامها انتشاء متفرج فيلم بورنوغرافي سوى شيء تافه بلا قيمة، وأعني بذلك: **الكوميديا الإلهية** لدانتي أليغييري. وأحدثكم وأنا أفكر في قارئه النموذجي (ونحن مضطرون لنصبح قراء نموذجيين) وهو شخص من القرون الوسطى مقتنع كلّ الاقتناع أنّ حجّنا الأرضي سينتهي في هذه اللحظة السامية التي تشكِّلها رؤية الله.

والحال أن هذا القارئ يتعامل مع قصيدة دانتي باعتبارها عملاً سردياً، ولقد كانت دوروتي سايرز على حق حين حثَّت

القارئ للترجمة الإنجليزية للنص، أن يقرأه من البداية إلى النهاية استناداً إلى المقاييس السردية[1]. فعلى القارئ أن يعي جيداً أنه يقوم بعملية استكشاف بطيئة للدوائر الجهنمية في قلب الأرض داخل المطهر، ويتابع بعد ذلك بعيداً عن الفردوس الأرضي، من دائرة إلى دائرة، بعيداً عن النجوم الثابتة إلى حدود موطن الآلهة من أجل الوصول إلى تأمل الله في جوهره الأقصى.

لا يشكِّل هذا الشعور سوى تهدئة طويلة ولا نهائية، نلتقي أثناءها بمئات الشخصيات وننساق في حوارات حول السياسة والتيولوجيا والحب والموت، نكون شهداء على مشاهد الألم والأسى والفرح، وغالباً ما تنتابنا الرغبة في القفز على بعض المقاطع من أجل الرفع من الإيقاع، ومع ذلك، ونحن نقفز على هذه المقاطع، ندرك أن الشاعر يتقدم بخطى بطيئة، لتنتابنا أحياناً الرغبة في الالتفات إليه وانتظار وصوله. فمن أجل ماذا كلّ هذا؟ إننا نفعل ذلك لكي نصلَ إلى اللحظة التي يرى فيها الشاعر شيئاً يكون عاجزاً على التعبير عنه «ذلك أنّ الذاكرة لا تستطيع انتهاك تلك الحرمات»:

رأيت في عمقها كيف تتشابك
أوراق الكتاب، يجمعها الحب
وتتساقط هنا وهناك عبر العالم
مادة، صدف وعادات

---

(1) Dorothy Sayers, Introduction to *The Divine Comedy*, Harmondsworth, Penguin, 1949-1962, p. 9.

تجمعها بطريقة
تجعل قولي ضياء[1].

يؤكد دانتي أنه عجز عن التعبير عمّا رأى (رغم أنه فعل ذلك أكثر من أيّ شخص آخر) ويطلب من القارئ بشكل غير مباشر أن يحاول تصوّر ما عجز عن وصفه، ذلك أنّ الأمر عنده، «يتجاوز كل الاستيهامات». إنّ القارئ راضٍ: لقد كان ينتظر هذه اللحظة التي يجد فيها نفسه أمام شيء غير قابل للوصف. ومن أجل الانتشاء بهذا الانفعال، كان عليه أن يقوم بهذه الرحلة الطويلة والشاقة، التي لم تذهب سدى: في انتظار لقاء لا يمكن أن يتمّ إلّا في الاستغراق في صمت رهيب، لقد تعلّم بعض الأشياء حول العالم، وهو ما يشكِّل القدر الأفضل الذي يمكن أن تخبئه الحياة لأيّ منا.

يُعد وصف الأشياء والشخصيات والمناظر جزءاً من التهدئة السردية، وما هو أساس يكمن في معرفة موقع هذه العناصر داخل القصة. لقد لاحظت في دراسة لي عن عمل يان فليمينغ[2] أنّ المؤلف يخصِّص أجزاء كبيرة من رواياته للعبة الغولف أو لمطاردة في سيارة، أو تأملات امرأة حول صورة بحار مرسوم على علبة

---

(1) « Paradis » XXXIII, v. 85-90, in *Œuvres complètes*, traduit de l'italien par André Pézard, Paris, Gallimard, Collection La Pléiade, 1965.

(2) « Les structures narratives chez Fleming », maintenant in *De Superman au Surhomme,* traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1993.

سجائر من نوع بلايرز، أو تأمل حشرة تدبّ ببطء، في حين يُنهي وصف أحداث درامية بالغة الأهمية من قبيل هجوم على المحمية العسكرية نوكس، أو صراع مع حوت بسرعة فائقة. ولقد كانت خلاصاتي في هذا المجال أنّ هذه الأوصاف هي هنا من أجل إقناع القارئ بأنه يقرأ عملاً فنياً، لأنّ هناك اعتقاداً يقول إنّ الاختلاف بين أدب «رفيع» وأدب «سوقي» هو أنّ الأول طافح بالوصف، في حين أنّ الثاني قائم على الحركة.

وبالإضافة إلى ذلك، فإنّ فليمينغ يخصِّص أوصافه لأفعالٍ قام بها القارئ أو يمكن أن يقوم بها (لعبة الورق، عشاء، حمام تركي)، في حين يحلّ بسرعة ما لا يستطيع القارئ أبداً القيام به، من قبيل الهروب من قصر من خلال التعلق بمنطاد. إنّ الوقوف عند المألوف يمكن القارئ من التماهي مع الشخصية والحلم بأن يكون شخصاً آخر.

يتمهَّل فليمينغ في المواقف العرضية، ويسرع عندما يتعلق الأمر بالأساسي، ذلك أنّ التمهُّل عند العرضي له وظيفة إيروسية هي «تشهي الإثم». ومن جهة ثانية، يدرك أنّ القصص المروية بشكلٍ سريع هي القصص الأكثر درامية.

ولقد كان مانزوني، وهو سارد رائع من القرن التاسع عشر الرومانسي، يستعمل الاستراتيجية نفسها (بشكل أساسي ومبالغ فيه) من خلال تركنا ننتظر بشكلٍ متشنج الحدث الآتي. دون أبانديو الذي يدسُّ أصابعه في ياقته «متسائلاً ما العمل؟» تشكِّل مشهداً يملك صفة التمثيلية في المجتمع الإيطالي للقرن السابع عشر الذي كان يرزح تحت نير الأجنبي. إنّ تأمل مُغامرة في صورة

على علبة سجائر لا يقول لنا أي شيء عن ثقافة عصرنا سوى أن المرأة حالمة أو عاهرة -في حين أنّ تهدئة مانزوني حول تردّد دون أبونديو تشرح أشياء كثيرة لا عن إيطاليا القرن السابع عشر فحسب، بل عن إيطاليا القرن العشرين أيضاً.

وبالإضافة إلى ذلك، فإنّ التهدئة الوصفية لها وظيفة أخرى، وظيفة زمن التلميح. لقد تساءل القديس أوغسطين، وهو القارئ الحذق للنصوص، لماذا يضيع الكتاب المقدس أحياناً في أشياء تافهة، في أوصاف لا قيمة لها كالليل والعطور أو الحلي، هل يضيع الله، وهو الذي ألهم مؤلف الكتاب المقدس، كل هذا الوقت في الحديث عن الشعر الاجتماعي؟ لا بطبيعة الحال. فإذا تمهَّل النص، فإنّ هذا يعني أن الكتابة المقدَّسة تحذِّرنا بأننا يجب أن نقرأ ونؤول هذا الوصف باعتباره مجازاً أو رمزاً.

أستسمحكم الآن أريد أن أعود من جديد إلى سيلفي. تتذكرون ولا شك أنه في الفصل الثاني، وبعد أن جفا النوم عيون السارد وقضى ليلته يستعيد ذكريات طفولته، قرَّر الذهاب إلى لوازي ليلاً، ولم يكن يعرف إلى ما تشير الساعة، فهل من المعقول أن لا يملك شاب غني مؤدب يحب المرح ساعة يد؟ نعم لم يكن يملك ساعة، كان في المنزل بندول ولكنه معطل، وخصص صفحة لوصف هذا البندول:

«وسط تلك الروائع المتراكمة التي كانت تستعمل عادة من أجل إعادة تأثيث شقة قديمة حسب اللون المحلي، كان هناك بندول من عصر النهضة يلمع بقوة وتعلو طرفه الأعلى المذهب صورة الزمن وضع على كارتريد (تمثال امرأة) من النوع

الميديسيسي، وضعت بدورها فوق خيول هائجة. إنّ ديان[1] التاريخية تستند إلى وعل منقوش تحت الإطار حيث تصطفّ الأرقام المزخرفة على أرضية منقوشة. لم تكن حركة البندول الرائعة، دون شك، قد ضبطت منذ قرنين. إنني بالتأكيد لم أشترِ هذا البندول من توران لمعرفة الوقت».

نحن أمام حالة نقوم فيها بالتخفيف من سرعة الفعل لا لحثّ القارئ على الدخول في نزهات استنتاجية مشوّقة فحسب، بل أيضاً من أجل إعداده للدخول إلى عالم حيث القياس العادي للزمن لا أهمية له، فالساعات مهشّمة أو رخوة أو حالتها كحالة تلك التي كان يملكها دالي.

وبالإضافة إلى ذلك، فإنّ هناك في **سيلفي** زمناً للضياع، ولهذا قلت لكم في المحاضرة الثانية، إني بعد كلّ قراءة أنسى ما أعرفه لأجد نفسي ضائعاً داخل متاهات الزمن. لقد كان نيرفال يهذي في خمس صفحات حول أنقاض إيرمونفيل[2] مشيراً إلى روسو، ولكن من المؤكد أنّ كلّ انزياح من انزياحاته كان يمكننا من التوغل في التاريخ والمرحلة والشخصية. إنّ الهذيان والتريّث كليهما يسهمان في محاصرة القارئ داخل غابة الزمن التي لن يخرج منها إلا بجهد جهيد (لكي يشتاق إلى العودة من جديد).

إنّ وعد الحر دين عليه، فها أنا أعود إلى الفصل السابع من رواية **سيلفي**. فبعد الاستذكارين اللذين حدّدنا موقعيهما داخل

---

(1) إلهة من الأساطير اليونانية (المترجم).

(2) إرمون فيل (Ermenonville): مدينة فرنسية توجد في الضاحية الشمالية لباريس (المترجم).

القصة، يصل السارد إلى لوازي، إنّ الساعة تشير إلى الرابعة صباحاً، ويبدو أنه يتحدث عن ذلك المساء من سنة 1833 حين يعود إلى لوازي وهو يافع، ويسترسل في وصف المناظر التي كانت تمرّ بها عربته مستعملاً الحاضر، وفجأة يبدأ في التذكر: «من هنا قادني أخو سيلفي ذات مساء»، أي مساء؟ لن نعرف ذلك أبداً، وليس مهماً معرفته، بل أكثر من ذلك، فالسارد يعود من جديد إلى استعمال الحاضر ليصف فضاء ذلك المساء، ولكن كما يبدو في تلك اللحظة أي فضاء مليء بذكريات ميديسيس، تماماً كما كان الأمر مع البندول في الصفحات السابقة، ثم يعود من جديد إلى استعمال الماضي، وتظهر أدريان للمرة الثانية والأخيرة. ظهرت كممثلة في المسرح، بطلة لعرض مقدَّس رهباني، «وقد تنكّرت في لباس، كما كانت تفعل دائماً بالسليقة خارج المسرح».

إن الرؤية بالغة الضبابية لدرجة أنّ السارد يعبّر عن شك يشمل المحكي كله: «وأنا أعرض لهذه الجزئيات أتساءل هل كانت هذه التفاصيل فعلاً تفاصيل واقعية أم هي نتاج أحلامي؟». لم يكن يعرف هل ظهور أدريان كان ظهوراً حقيقياً حقيقة دير شاليس، ليعود فجأة إلى استعمال زمن الحاضر: «ربما تكون هذه الذكرى وسواساً»، وتصلُ العربة إلى لوازي ليتخلَّص السارد من عالم الحلم.

نحن هنا أمام تهدئة طويلة وغنية عن كلّ تعليق، فلا علاقة لها بما يخصّ القصة، إنها هنا فقط لكي تدل على أنّ الزمن والحلم والذكرى يمكن أن يمتزجوا ويصبحوا حالة واحدة، ومن واجب القارئ التيهان في جوف إعصارها اللامحدود.

ولكن من الممكن أيضاً أن نمكث داخل النص وأن نقضي فيه بعض الوقت للكشف عن خبايا الفضاء. إنّ إحدى الصور البلاغية التي ما زالت تشكو من عدم التحديد هي «الوصف الحي»[1]: كيف يستطيع نص ما أن يضع أمام أعيننا شيئاً يجعلنا قادرين على رؤيته؟ سأنهي محاضرتي محاولاً البرهنة على أنّ بإمكاننا الكشف عن الفضاء من خلال تمطيط زمن الخطاب وزمن القراءة في علاقتهما بزمن القصة.

لقد عبَّر القراء الإيطاليون دوماً عن حيرتهم من كون أنّ مانزوني في بداية روايته **المخطوبون** يبذر الكثير من الوقت في وصف بحيرة كوم. وهو ما يقوم به بروست نفسه الذي كتب ثلاثين صفحة عن التهدئة قبل أن ينام. ولكن لماذا يخصّص مانزوني أكثر من صفحة لكي يقول لنا «كان يا ما كان، كان هناك بحيرة وفي هذه البحيرة تبدأ قصتنا»؟

إذا قرأنا هذا المقطع وأمام أعيننا خريطة جغرافية سيتضح لنا أنّ الوصف يشتغل من خلال الربط بين تقنيتين سينماتوغرافيتين: اللقطة الكبيرة (الزوم) والإبطاء. لا تعترضوا على قائلين أنّ مؤلفاً من القرن التاسع عشر لم يكن يعرف هذين الأسلوبين: وفي الواقع، فإنّ سيناريست القرن العشرين هم مَن يعرف تقنيات سردية القرن التاسع عشر.

إنّ التقاط الصورة تمّ عبر مروحية تستعدّ شيئاً فشيئاً للنزول (أو

(1) Hypotypose: الوصف الحي، صورة بلاغية تعني المغالاة في وصف الواقع (المترجم).

كأنها تعيد تصوير رؤية الله السماوية لتحديد كائن بشري ما فوق الأرض). إنّ هذه الحركة المتواصلة من أعلى إلى أسفل تبدأ من خلال بُعد جغرافي.

«تبدأ ذراع بحيرة كوم الممتدة جنوباً بين سلسلتين كبيرتين من الجبال المتكونة من أجوان وخلجان، حسب نتوء أو مداخل تضاريسها، في الانحسار فجأة لكي تتحول إلى ما يشبه النهر ما بين جبل ممتدّ في البحر يميناً، وبين ساحل عريض من الجهة الأخرى».

لتتخلى بعد ذلك الرؤية عن البُعد الجغرافي لكي تحتضن شيئاً فشيئاً بُعداً طوبوغرافياً عندما نبدأ في تبين الجسر وتمييز الضفاف.

«والجسر الرابط في هذا المكان بين ضفتين هو أكثر من يُجلي للعين هذا التحول، حيث تتوقف عندها البحيرة، وحيث يبدأ جريانه لكي يعود من جديد إلى حالة البحيرة في المكان الذي تتسع فيه ضفتاه لكي تسمح للماء من اجتياح مساحاته لكي يتوقف عند أجوان وخلجان جديدة».

تتم الرؤيتان الجغرافية والطوبوغرافية من الشمال إلى الجنوب، وتتبعان في ذلك مسار تشكل النهر. وهكذا، فإنّ الحركة الوصفية تنطلق من الواسع في اتجاه الضيق، من البحيرة إلى النهر، وفي اللحظة التي يتمّ فيها ذلك تقوم الصفحة بحركة أخرى، ولن يكون ذلك هذه المرة من الأعلى الجغرافي إلى الأسفل الطوبوغرافي، بل من العمق إلى العرض. إن المنظور ينعكس، إنه ينظر إلى الجبال نظرة جانبية كما لو أن هناك كائناً إنسانياً ينظر إليها:

«يهبط الساحل المتشكِّل من خزان شلالات ثلاثة مستنداً إلى جبلين متجاورين: الجبل الأول يسمى القديس مارتان، أما الثاني فيطلق عليه روزيغون، وهو اسم مستمدٌّ من سلسلة من القمم تتتابع مشكِّلَة صفاً ممّا يجعلها شبيهة بمنشار. فمع النظرة الأولى، إذا كنا سننظر إليها نظرة أمامية من قبيل من أعلى جدران ميلان المتجهة نحو الشمال، لا أحد لا يتعرف عليه من خلال هذه الخاصة، فهو متميز عن هذه السلسلة الطويلة والواسعة من الجبال التي تحمل أسماء غامضة ولها أشكال متشابهة».

أما وقد اتخذ الوصف الآن بُعداً إنسانياً، فإنّ القارئ سيبدأ في تمييز الشلالات والمنحدرات والسواقي الصغيرة، لكي يصل إلى أبسط معدات الطرق والممرات الصغيرة والأحجار والحصى الغليظة.

يتم وصف كل هذا من خلال عملية «مسح» فيها البصري وفيها اللمسي أيضاً:

«يمتد جزء كبير من هذا الساحل بشكلٍ تصاعدي وبطيء ومستمر، ليتفكك في سكاكين ووديان صغيرة، في جوارح ومنحدرات، حسب هيكل الجبلين وتأثير المياه. لم يعُد طرفه الأقصى الذي نحتته الشلالات سوى حصى وأحجار، وما تبقى تغطيه الحقول وأشجار الكروم التي تتخللها القرى والتجمعات السكنية. وتمتد هنا وهناك غابات لتغطي الجبل ذاته. إنّ ليتشو، وهو أكبر هذه التجمعات السكنية، ومنها استمد هذا الشلال اسمه، يمتد إلى الجسر ويحاذي البحيرة، بل تغطي جزءاً منه مياه البحيرة في بعض الفصول».

وهنا ينتقل مانزوني إلى اختيار آخر، سينتقل من الجغرافيا إلى التاريخ، تاريخ المكان الذي قام بوصفه، لكي ينتهي إلى صيغة إخبارية. ففي درب من هذه الدروب سنلتقي أخيراً بدون أبونديو الذي سيلتقي بعد ذلك بـ «قاطعي الطريق».

يباشر مانزوني وصفه استناداً إلى وجهة نظر الله، الجغرافي الكبير، وشيئاً فشيئاً تبنى وجهة نظر الإنسان القاطن في هذا المكان. ومع ذلك، فإنّ تخليه عن جهة نظر الله يجب ألّا يخدعنا. ففي نهاية الرواية، إن لم يكن أثناءها، سيدرك القارئ أنّ هذه القصة ليست قصة الإنسان فقط، بل هي كذلك قصة العناية الإلهية التي توجه وتصحِّح وتغيث وتحلّ المشاكل.

إن بداية رواية **المخطوبون** ليست تمريناً على وصف مناظر: إنها طريقة لإعداد القارئ لقراءة كتاب بطله الرئيس شخص ينظر إلى أشياء العالم من علٍ.

لقد قلت لكم إننا قادرون على قراءة هذه الصفحة اعتماداً على طريقة جغرافية أولاً، ثم طوبوغرافية ثانياً، والحال أنْ لا فائدة من ذلك، فإذا قرأنا الرواية جيداً أدركنا أنّ مانزوني يرسم خريطة ويعدّ فضاء. إنه من خلال رؤيته للأشياء عبر عيون الله، ينافس الله: إنه يشيد عالمه السردي مستعيراً مظاهر العالم الواقعي.

ولكن سنتكلم عن هذا الإجراء (الاستباق) مطولاً في المحاضرة الموالية.

الفصل الرابع

الغايات الممكنة

كان يا ما كان حتى كان . . . سيقول المستمعون الظرفاء «كان هناك ملك». هذا صحيح، وأنتم على صواب، كان هناك ملك، هو آخر ملوك إيطاليا، اسمه فيكتور عمنويل الثالث الذي نفي في نهاية الحرب العالمية الثانية خارج إيطاليا. وقد كان ذا ثقافة إنسية ضحلة رغم درايته بالمسكوكات والميداليات، وعرف عنه ميله الشديد للقضايا الاقتصادية والعسكرية.

يُحكى أنه كان ذات مرة ضيف شرف في حفل افتتاح معرض للوحات التشكيلية، وبينما كان يتجول وسط المعرض مبدياً إعجابه باللوحات، وقف عند لوحة تعرض لمنظر جميل لقرية صغيرة معلّقة على سفوح الوادي، تأمل اللوحة طويلاً وتوجه بالسؤال إلى مدير المعرض قائلاً: «وكم عدد سكان هذه القرية الصغيرة»؟

إنّ قراءة نص سردي ما معناه تبني قاعدة أساس: يعقد القارئ ميثاقاً تخييلياً ضمنياً مع المؤلف، وهو ما كان يسميه كولريدج «تعطيل الإحساس بالارتياب». فعلى القارئ أن يعْلم أنّ المحكي هو قصة خيالية دون أن يعني ذلك أنها مجرد كذب، إنّ المؤلف يوهمنا فقط، كما يقول سورل[1] أنه يقدِّم لنا إثباتاً صحيحاً، إننا

---

(1) John Searle, « The Logical Status of Fictional Discourse », *New Literary History* 14, 1975.

نقبل الميثاق التخييلي ونتظاهر بأننا نعتقد أنّ ما يُروى لنا وقع فعلاً.

ولقد أدركت أنا نفسي ذلك. لقد كتبت روايتين قرأهما الملايين في العالم كله، ووقفت على ظاهرة بالغة الغرابة. إذا كان الأمر يتعلق ببضعة آلاف من النسخ فقط (وهي نسبة تختلف من بلد إلى آخر)، فإن الأمر يقتصر على جمهور يعرف جيداً معنى الميثاق التخييلي. أما إذا تجاوز الرقم هذا العدد، وخاصة إذا كان أكثر من مليون نسخة، فإننا سنلج «أرضاً مواتاً»، حيث لا يمكن الجزم أنّ القراء على علم بهذا الميثاق.

في الفصل 115 من روايتي **بندول فوكو**، يخرج كاسوبون في الليلة 23 إلى 24 من يونيو بعد أن قضى ليلة جهنمية في معهد الفنون والمهن، للتسكع في باريس وقد استولى عليه مسٌّ من الجنون، فيجوب زنقة سان مارتان، ويخترق «زنقة الدببة» ليصلَ إلى مركز بومبيدو ثم إلى كنيسة القديسة ميري، وجاب العديد من الأزقة قبل أن يصل إلى ساحة ليفوج.

أعترف أنني من أجل كتابة هذا الفصل قمتُ أنا نفسي بالمسار نفسه ليلاً وبحوزتي آلة تسجيل صوتي أسجل فيها كلّ انطباعاتي، بل قمتُ بأكثر من ذلك. لقد كنت مهتماً كثيراً بمعرفة ما إذا كان القمر في تلك الليلة بادياً في السماء، وفي أيّ موقع سيكون خلال ساعات الليل المتتالية، فاستعنتُ بحاسوبي الذي يتوفر على برنامج قادر على رسم أديم السماء في كل فترات السنة، وفي أية ساعة ضمن خطَّي العرض أو الطول.

لا تعتقدوا أنني قمت بذلك لغايات واقعية، أنا لست زولا.

إني فعلت ذلك فقط لأنني وأنا أروي، أحب أن تكون الفضاءات التي أتحدث عنها حاضرة أمامي. إنّ هذا يجعلني أحيا القصة ويساعدني على التماهي مع شخصياتي.

وبعد صدور الرواية، توصَّلت برسالة من شخص يبدو أنه ذهب إلى مركز بوبور وبحث في الصحف الصادرة يوم 24 يونيو 1984 واكتشف أنّ حريقاً شب في زنقة ريمور بعد منتصف الليل (التي لم أذكرها بالاسم ولكنها تتقاطع فعلاً مع زنقة سان ريمي)، في الساعة التي كان فيها كاسوبون يقطع هذا الشارع، وهو حريق هام، كما يدلّ على ذلك اهتمام الصحافة به. وسألني القارئ لماذا لم يرَ كاسوبون هذا الحريق؟

ولقد أجبته مازحاً قد يكون كاسوبون رأى الحريق، ولكنه لم يرَ داعياً لإخباري بذلك، ربما لأسباب غامضة، وهو أمر عادي في رواية مليئة بالأسرار الصحيحة والمزيفة. وما زال الشك يساورني في أنّ هذا الرجل ما زال إلى حدّ الآن يتساءل لماذا تجاهل كاسوبون هذا الحريق؟ ليخلص إلى أنّ الأمر يتعلق بمؤامرة من مؤامرات عبدة الهيكل.

وعلى الرغم من ذلك، فإنّ هذا الشخص، وهو شخص يعاني من انفصام في الشخصية ولا شك، لم يكن مخطئاً مائة في المائة، فلقد أوهمته أنّ قصتي تدور في باريس الواقعية، ولقد حدّدت اليوم والساعة. فإذا قلت له، وأنا أقدِّم له وصفاً دقيقاً لكل شيء، هناك أمام معهد الفنون والمهن تمثال Sagrada Familia de Gaudi، فسيكون من حقه أن ينتفض غضباً، ذلك أننا في باريس لا في برشلونة.

ولكن هل يعني هذا أن يصل به الأمر إلى البحث عن حريق وقع تلك الليلة في باريس ولا أثر له في روايتي؟ لقد بالغ هذا الرجل في اعتقادي في تصوره لإمكانية تطابق قصة متخيلة مع العالم الواقعي الذي تحيل عليه، فالأمر ليس بهذه البساطة.

وقبل أن نلوم هذا القارئ علينا أن نرى إلى أيّ حدّ كان سلوك الملك عمنويل الثالث مُداناً.

عندما نلجُ عالم السرد، يُطلب منا أن نوقع على ميثاق تخييلي مع المؤلف، حينها نكون مستعدين لتقبل الفكرة القائلة بأنّ الذئب يتكلم، ولكن عندما تبتلع الذئاب «ذات القلنسوة الحمراء»، فإننا نعتقد في موتها (إن الأمر يتعلق بيقين أساس، فهو الذي يمكننا من الإحساس بالتطهر النهائي وتجريب اللذة العجيبة للبعث). إننا نتصور الذئب حيواناً يكسوه شعر كثيف وله أذنان كبيرتان، إنه شبيه بذئاب الغابة، ويبدو لنا طبيعياً أن تتصرف «ذات القلنسوة الحمراء» كطفلة، وتتصرّف أمها كراشد يقظة ومسؤولة. لماذا كلّ هذا الإحساس؟ لأن هذا يحدث في عالم تجربتنا، إنه عالم واقعي، دون أن ندخل في متاهات جهة النظر الأنطولوجية.

قد يبدو ما أقوله بديهياً، ولكنه ليس كذلك، إذا وقفنا عند حدود «تجاهل الارتياب». إننا فيما يبدو، نضع جانباً، ونحن نقرأ الأعمال التخييلية، حالة الارتياب هاته في بعض القضايا دون غيرها. وبما أن الحدود، كما سنرى ذلك، بين ما يجب أن نعتقد في وجوده وما لا يجب الاعتقاد به حدود غامضة، فلماذا نلوم هذا الملك المسكين فيكتور عمنويل الثالث على سؤاله؟ فإذا كان عليه أن يتأمل فقط خصائص هذه اللوحة الجمالية، الألوان ودقة

المنظور، فإنه أخطأ حين تساءل عن عدد سكان القرية.

أما إذا دخل اللوحة كما نلج عالماً سردياً حالماً بالتنزه بين الهضاب، فلماذا لا نتساءل عن إمكانية لقائه ببعض سكان القرية واكتشاف فندق هادئ؟ فإذا كانت اللوحة واقعية، كما أتصور ذلك، فلماذا نفكر في أنه سيجد فيها صحراء، أو كابوساً كما يحدث في قرية من قرى لوفوكرافت (Lovecraft)؟ تلك هي في العمق متعة كلّ سرد سواء كان بصرياً أو لفظياً: إنّه يضمنا بين أحضانه ويدفعنا بطريقته إلى الاعتقاد في جديته.

افترقنا، في نهاية المحاضرة السابقة، ونحن نتحدث عن مانزوني الذي كان يبني عالماً بأكمله، وهو يصف بحيرة كوم. ومع ذلك، فإنه كان، وهو يبني ذلك، يستعير الخصائص الجغرافية من عالم واقعي. بإمكانكم الاعتراض قائلين إنّ هذا يحدث فقط في رواية تاريخية. وهذا ليس صحيحاً، فلقد رأينا أنّ هذا ممكن أيضاً مع قصة خيالية، مع فارق بسيط، هو التفاوت في درجة التطابق بين الواقع والإبداع.

«عندما استيقظ غريغور سامسا ذات صباح بعد أحلام مزعجة وجدَ نفسه في سريره وقد مُسخ بعوضة عملاقة»[1].

يشكّل هذا المقطع مقدمة جميلة لرواية هي، دون شك، رواية عجائبية، إمّا أن نعتقد في أحداثها وإمّا أن نُلقِي برواية كافكا المسخ في سلة المهملات. ولكن علينا أن نواصل قراءتنا.

---

(1) Cette citation et les suivantes sont tirées de Franz Kafka, *La Métamorphose*, op. cit., pp. 23-24.

«لقد كان مستلقياً على ظهره، ظهر صلب كدِرع، وعندما رفع رأسه شيئاً ما رأى بطنه منتفخاً تتخلله جيوب جوفاء متكلسة على وشك السقوط من مكانها. لقد كانت أرجله المتعددة مجدورة بشكل فظيع مقارنة مع بدانته».

يبدو أن هذا الوصف يؤكد بلا ريب عدم مصداقية الحدث، والحال أنه يجعل منه حدثاً مقبولاً. فأن يستيقظ المرء ليجدَ نفسه وقد مُسخ بعوضة فهذه واقعة عجيبة. وإذا كان الأمر كذلك، فإن هذه البعوضة يجب أن يكون لها شكل مألوف لدينا. إنّ سطور كافكا هاته ليست مثالاً على السريالية، إنها، على العكس من ذلك، دليل على الواقعية. إنَّ الشيء الوحيد الذي يجب ألا ننساه هو أنّ هذه البعوضة الطبيعية جداً هي «ضخمة بشكل كبير»، وهو عنصر أساس في الميثاق التخييلي. إنّ غريغور نفسه لم يصدق عيناه فتساءل: «ماذا حدث لي؟»، إنه فعل ذلك تماماً كما نفعل نحن في حالة مماثلة أيضاً، وإذا تابعنا القراءة، فإننا سنعثر على وصف واقعي لا علاقة له بالعجائبية:

«لم يكن ذلك حلماً، فغرفته هي غرفة إنسانية، إنها صغيرة فقط، هادئة بين الجدران الأربع التي يعرفها جيداً».

ويستمرّ الوصف ليُقدِّم لنا غرفة شبيهة بكلّ الغرف المعروفة. وعندما نتقدم في قراءة الرواية سنستغرب كيف أنّ أخت غريغور وأمه سيقبلان دونما تساؤل أن يُمْسخ أحد أفراد العائلة بعوضة، لكن ردّ فعلهما تجاه هذا الوحش، هو رد فعل سكان العالم الواقعي نفسه: لقد أصابهما رعب شديد، وتقزُّز وقلق. لقد كان على كافكا، من أجل بناء عالمه العبثي هذا إدراجه داخل العالم

الواقعي، فلو أنّ غريغور صادف في غرفته ذئباً وقررا الذهاب سوياً لتناول الشاي عند «صانع القبعات والأرنب» لمارس[1]، حينها نكون أمام قصة أخرى (هي الأخرى ستُبنى استناداً إلى معطيات العالم الواقعي).

ولنأخذ حالة أخرى لعالم أقل احتمالية من عالم كافكا، وهو العالم الذي يضعه إدوني أبوث[2] في روايته **فلاتلاند** (*Flatland*) على لسان أحد سكانه:

«تصوروا ورقة ضخمة رُسِمت فوقها خطوط مستقيمة ومثلثات ومربعات ومخمسات ومسدسات وصور أخرى، وعوض أن تظلّ هذه الصور ثابتة في مكانها، فإنها أصبحت متحرِّكة فوق وجه الورقة دون أن تكون لها القدرة على التحليق بعيداً أو الانغراس تحت الصفحة كالظلال - إنها صلبة وجنباتها مضيئة فقط-، إذا فعلتم ذلك فستُكَوِّنون فكرة دقيقة عن بلادي وعن المواطنين الذين يسكنونها».

إذا نظرنا إلى هذا العالم الثنائي الأبعاد من فوق، كما ننظر إلى كتاب مدرسيّ حول هندسة إقليدس، سيكون بمقدورنا التعرف على هذه الصور. ولكن في **فلاتلاند** لا وجود «للفوق» فهو مفهوم يشترط البُعد الثالث الذي يجهله هؤلاء السكان، لذلك لا يتعرفون على بعضهم البعض من خلال الرؤية.

---

(1) شخصية من شخصيات أليس في بلاد العجائب لـ «ليفيس كارول» (المترجم).

(2) « De la nature de Flatland », in *Flatland*, traduit de l'anglais par Élisabeth Gilles, Paris, Denoël, 1968, pp. 19-22.

«إننا لا ندرك أي شيء من هذا القبيل، أو على الأقل بالوضوح الكافي من أجل تمييز صورة عن أخرى، إننا لا نرى سوى الخطوط المستقيمة ولا نستطيع رؤية غيرها».

وإذا بدا للقارئ أن هذا الوضع غير محتمل الوجود، فإنّ أبوت يسارع ليبرز إمكانيته استناداً إلى حدود تجربتنا في العالم الواقعي:

«أثناء إقامتي في سيسلان، سمعت الناس يقولون إنّ بحارتكم خَبِروا تجارب شبيهة بهاته وهم يجوبون محيطاتكم ويكتشفون في الأفق جزراً وسواحل بعيدة، خلجاناً وجبالاً تطلّ من قلب البحر وزوايا كثيرة بكل الأبعاد يمكن أن تخترق هذه الأرض، ومع ذلك، فإنكم من مسافة ما لن تروا أي شيء... لن تروا سوى خط وحيد الشكل رمادي فوق سطح البحر»[1].

يستنتج أبوت من واقعة، لا يبدو أنها محتملة، شروط حالة مشابهة مع ما هو ممكن في العالم الواقعي. يشكّل اختلاف الأشكال في **فلاتلاند** اختلافاً بين جنسين أو بين طبقتين. وبناء عليه، فإنّ السكان مضطرون لمعرفة التمييز بين مثلث ومخمَّس. ويبيِّن لنا أبوت بذكاء، كيف يتميَّز أفراد الطبقات الدنيا في التعرف على بعضهم البعض من خلال الصوت أو اللمس («5 - الطرق الخمس التي نستعملها في التعرف على بعضنا البعض»). في حين يتعرف أفراد الطبقات العليا على بعضهم البعض بالرؤية بفضل مظهر إلهي من العالم يغطيه ضباب دائم: وهكذا سنتعرف، بعد

(1) « De la nature de Flatland », in *Flatland*, traduit de l'anglais par Élisabeth Gilles, Paris, Denoël, 1968, pp. 19-22.

نيرفال، على أثر جديد للضباب، إلا أنه لا يعدُّ هنا جزءاً من خطاب، بل هو عنصر داخل قصة، أي يشكِّل مميزات خاصة بفلايتلاند:

«وحتى في الحالة التي ينعدم فيها الضباب ستبدو لنا الخطوط بالوضوح نفسه ومن المستحيل أيضاً تمييز بعضها عن بعض . . . ولكن في الحالات التي يشتدُّ فيها الضباب تصبح الأشياء الموجودة على بعد ثلاث بوصات أكثر سواداً من تلك التي توجد على بُعد إحدى عشرة بوصة. والحاصل أن هناك ملاحظة تجريبية دقيقة مستثمرة تبين لنا أن الوضوح والعتمة يُمَكناننا من تبين تشكل الموضوع المعاين بدقة متناهية»[1].

ولكي يزيد من احتمالية هذا الإجراء يرسم لنا أبوت مجموعة من الأجسام المنتظمة وفق حسابات هندسية دقيقة ليبرهن لنا أننا إذا صادفنا مثلثاً فإننا سندرك قمته في المقام الأول -وهي أكثر لمعاناً، لأنها أقرب إلى المتفرج- في حين تختفي الخطوط الجانبية شيئاً فشيئاً. فمن أجل تصوُّر إمكانية هذا العالم اللاواقعي نستعين بكامل تجربتنا الهندسية المكتسبة.

لنقل إنّ عالم أبوت، رغم عدم احتماليته، يظلُّ من الناحية الهندسية والإدراكية عالماً ممكناً، تماماً كما كان من الممكن أن يوجد، فزيولوجياً بفعل حادثة أصابت تطوّر الأنواع، ذئب يتمتع بأعضاء نطقية ودماغ يمكِّنه من الكلام. ولكننا سبق أن تناولنا بالدراسة أيضاً الحالة التي أُطلق عليها «السردية المتناقضة ذاتياً»

---

(1) « De la méthode visuelle en tant que moyen de Connaissance», op. cit., p. 52.

(Self-voiding fiction) وهي نصوص سردية تبيِّن وتبرز استحالة وجودها. وعلى عكس فلاتلاند، فإنّ في هذه العوالم:

«هناك كيانات ممكنة أُدرجت ضمن الوجود التخييلي من خلال تطبيق السيرورة التصديقية الصرف. إلّا أن وصفها الأنطولوجي غير مؤكد، ذلك أنّ أسس إواليات التصديق ملغومة من الأساس... من المؤكّد أنّ نص روب غريي **منزل الميعاد** (*La maison de rendez-vous*) يبني عالماً مستحيلاً، إنه يخلق حالة من المتناقضات المتداخلة فيما بينها، من طبائع مختلفة حيث: (أ) يدرج الحدث نفسه ضمن صيغ متعددة ومتصارعة فيما بينها، (ب) الفضاء نفسه (هونغ كونغ) هو الفضاء الذي تدور فيه الأحداث، وليس هو فضاء الأحداث، (ج) الأحداث منظّمة في مقاطع زمنية متناقضة (أ تسبق ب، وب يسبق أ)، (د) يتخذ الكيان التخييلي نفسه أشكالاً وجودية متنوعة (باعتبارها واقعاً سردياً، أو تنفيذاً مسرحياً، أو نحتاً، أو تشكيلاً)»[1].

ولقد اقترح بعض المؤلفين استعارة بصرية لسردية متناقصة ذاتياً تكمن في الصورة 11. فهذه الصورة تولد لأول وهلة وهم كون منسجم وإحساساً بشيء مستحيل دون أن نعرف كيف نعلّل

(1) Lubomir Dolezel, « Possible Worlds and Literary Fiction » in Sture Allen éd., *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Proceedings of Nobel Symposium 65, Berlin, De Gruyter, 1989 , p. 239 وأنا مدين لمجموعة من المشاركين في هذا اللقاء بمجموعة من الملاحظات كانت أساسية في تحليلاتي التي أقدّمها بين أيديكم. أقدم جزيل الشكر إلى أرتير دانتو وتوماس بافيل وأولف ليند وجيرار ريغنيي وسمويل لوفين.

ذلك. إنّ قراءة ثانية (من أجل «قراءتها» قراءة جيدة، يجب محاولة رسمها) تبيّن لنا كيف ولماذا يمكن أن تكون هذه الصورة ثنائية الأبعاد ومن العبث أن تكون ثلاثية الأبعاد.



الصورة رقم 11

ومعّ ذلك، وفي هذه الحالة ذاتها، فإن استحالة وجود كون يمكن أن توجد فيه صورة شبيهة بهذه الصورة، مردّها أننا نريد أن يكون هذا الكون محكوماً بقوانين الهندسة الخاصة بالأجسام الصلبة، كما هو الشأن في العالم الواقعي. فإذا كانت هذه القوانين سارية المفعول في هذا الكون، فإنّ الصورة ستكون مستحيلة، مع أنها ليست كذلك من الناحية الهندسية. والدليل على ذلك هو أننا نرسمها على مساحة مسطحة، والواقع أن ما يوقعنا في الخطأ هو أننا نريد أن نسحب عليها قواعد هندسة السطوح، وتلك التي نطبقها من أجل التمثيل للمنظور ضمن ثلاثية الأبعاد المحتملة، في الوقت ذاته.

قد تكون هذه الصورة ممكنة في فلاتلاند، وكذا في عالمنا في

حالة ما إذا كنا لن ننظر إلى الأجزاء الرمادية باعتبارها تصويراً للظلال في بنية ثلاثية الأبعاد. وهكذا، فإن العالم الأكثر استحالة يجب أن يتوفر، لكي يكون كذلك، على ما هو ممكن في العالم الواقعي.

وهذا يعني أن العوالم السردية هي طفيليات داخل العالم الواقعي، فلا وجود لأي قانون يفرض علينا عدد العناصر التخييلية المقبولة، وهناك مرونة كبيرة في هذا الشأن، كالأشكال التي تدفعنا من خلالها الحكاية باستمرار إلى تصحيح معرفتنا بالعالم الواقعي. ولكن كلّ ما لا يسمّيه النص أو ما لا يصفُه بشكل جليّ باعتباره مختلفاً عن العالم الواقعي، يجب أن يُنظر إليه ضمنياً باعتباره متطابقاً مع قوانين ووضعيات العالم الواقعي.

حاولوا أن تتذكروا مثالَيْن أشرنا إليهما في بداية هذه المحاضرات، ونحن نتحدث عن العربة والفَرَس. المثال الأول يتعلق بمقطع لـ «أشيل كومبنيل» أضحكنا كثيراً، لأن رجلاً طلب من سائق عربة أن يأتيه في اليوم الموالي، مؤكداً ضرورة وجود العربة، ثم يدقق بعد ذلك و«الحصان أيضاً». لقد ضحكنا لأنه بدا لنا ضمنياً أنّ الحصان جزء من العربة، حتى وإنْ لم تتم الإشارة إلى ذلك.

أما العربة الثانية، فهي تلك التي يُحال عليها في رواية **سيلفي**. فقد استقلّها السارد ليلاً للذهاب إلى لوازي. فإذا قرأتم هذه الصفحات الخاصة بالسفر (ولكن بإمكانكم أن تثقوا بما أقوله لكم) فسترون بأن الحصان لا يُذكر أبداً. فهل من الممكن ألّا يكون للحصان وجود، بما أنه لم يُذكر أبداً في رواية **سيلفي**؟

كلا بالطبع، الحصان موجود، وأنتم منهمكون في القراءة، ستتصورون سنابكه وهي تدقّ في الليل مُحدثة إيقاعاً منسجماً مع حركة العربة. وتحت التأثير الفيزيقي للاهتزاز، سيبدأ السارد حلمه، كما لو أنه يستمع إلى لحن موسيقي.

ولكن لنتصور أننا قرّاء يتميزون بمخيال ضحل: سنقرأ نيرفال دون أن نفكر في الحصان. ولنفترض الآن أنّ السارد قال عندما وصل إلى لوازي:

«نزلت من العربة، أدركت أن هذه العربة لم يكن يجرها أي حصان منذ مغادرتنا باريس». سيتفاجأ كلّ قارئ حسّاس وسيسارع إلى إعادة قراءة الكتاب من البداية، لأنه كان مُعَداً لتقبُّل قصة عاطفية لذيذة ورقيقة مستمدة من الروح الرومانسية الأصيلة، ليجد نفسه فجأة أمام «قصة قوطية». وهناك احتمال آخر، إنّ العربة كان يجرّها فأر، حينها يكون القارئ أمام نسخة رومانسية لـ **سوندريون**.

وباختصار، إنّ الحصان موجود في رواية **سيلفي**. إنه موجود ما دام ليس ضرورياً القول إنه موجود، في حين يستحيل القول إنه غير موجود.

إنّ أحداث روايات ريكس ستوت[1] تدور في نيويورك، ولا يرى القارئ مانعاً في أن تُسمى بعض الشخصيات نيرو وولف وأرشي غودوين وفريتز أو سول بانزر، وسيقبل أيضاً أنْ يسكن وولف منزلاً قرب الشارع رقم 35 الزنقة الغربية، قريباً من

(1) ريكس ستوت (Rex Stout): روائي أميركي من أعلام الرواية البوليسية (المترجم).

هودسون، وبإمكانه الذهاب إلى هناك للتأكُّد من وجود هذه الأشياء في زمن ستوت. ولكنه عادة لا يفعل ذلك، أقول عادة، لأننا نعرف جيداً أن هناك دائماً أشخاصاً قد يجوبون شارع باكر بحثاً عن منزل شارلوك هولمز. أنا أيضاً من هؤلاء الذين ذهبوا إلى دوبلان بحثاً عن منزل إكليس ستريت، الذي قد يكون ليوبولد بلوم سكن فيه. ولكن الأمر يتعلق بفترات تعصب أدبي، أو لعب بريء قد يكون مؤثراً أحياناً، ولكنه في جميع الحالات مختلف عن قراءة النصوص: فكي يكون المرء قارئاً جيداً لجويس ليس من الضرورة الاحتفال بـ«بلومسداي على ضفاف الليفاي».

ومع ذلك، إذا قبلنا أنّ منزل وولف يوجد في المكان الذي يُشار إليه، ولم يوجد فيه قط، فإننا، بالمقابل، لن نقبل أنْ يأخذ أرشي گودوين تاكسي في الشارع الخامس، ويطلب من السائق أن يأخذه إلى ألكسندر بلاتز، لأنَّ هذه الساحة توجد في برلين، كما علَّمنا ذلك دوبلين. وإذا كان أرشي، وهو يغادر منزل نيرو وولف، سينعطف في ركن الشارع ليجد نفسه في وول ستريت، فسنكون متأكدين أنّ ستوت قد غيَّر من النوع السردي، وسنكون حينها أمام العوالم نفسها التي تُصورها رواية كافكا **المحاكمة** حيث يدخل «ك» عمارة في مكان ما من المدينة ليخرج من مكان آخر. إلّا أنّ قصة كافكا تطلب منا أن نتابع الأحداث في عالم إقليدي، عالم متحرك ومطاط كما لو أننا نسكن في شوينگوم يلهو به أحد في فمه.

يبدو أنه من واجب القارئ أن يكون على اطِّلاع واسع على العالم الواقعي لكي ينظر إليه باعتباره الأساس الذي يشيد عليه

العالم التخييلي. وإذا كان الأمر كذلك، فإنَّ كوناً سردياً ما سيكون أرضاً غريبة. فمن جهة يَمْثُل أمامنا باعتباره عالماً صغيراً ومحدداً جداً، على عكس العالم الواقعي، وهذا يعود إلى أنه لا يحكي لنا سوى قصة مجموعة من الشخصيات في مكان وزمان محدَّدين. ومن جهة أخرى، فإنه أوسع بكثير من عالم تجربتنا، لأنه يحتوى العالم الواقعي ولا يضيف سوى بعض الكيانات وبعض الخصائص. بعبارة دقيقة، إنّ الكون المخيالي لا ينتهي بانتهاء القصة التي يرويها، إنه يمتد إلى ما لا نهاية.

وفي الواقع، فإنَّ العوالم التخييلية هي بالتأكيد طفيليات داخل العالم الواقعي، إلا أنها تضع جانباً مجموعة من الأشياء نعرفها عن هذا العالم لكي تسمح لنا بالانغماس في عالم منتهٍ ومغلق شبيه بعالمنا، ولكنه أفقر منه.

وبما أننا لا نستطيع تجاوز هذه الحدود، سنكون مضطرين لاستكشافه في كلِّ جزئياته. ولهذا تبدو لنا بالتأكيد رواية **سيلفي** عالماً سحرياً يشترط علينا النصّ معرفة خاصة بباريس ومنطقة فالْوا، إنْ لم تشترط أيضاً معرفة بروس والميديسيس، لأنَّ النصّ يشير إليهما. إنّ الرواية تطلب منّا أكثر من ذلك، إنها تطلب منا أن نتنزّه داخل حدودها دون أن نتساءل عن جوانب أخرى من الكون. إننا لا يمكن أن نستبعد، ونحن نقرأ رواية **سيلفي**، أنّ في هذه القصة حصاناً، ولكن لا أحد يطلب منا أن نكون عارفين بحياة الأحصنة، وبالمقابل يطلب منا أن نعرف شيئاً جديداً عن غابة لوازي.

لقد قلت في دراسة سابقة[1]، إننا نعرف جوليان سوريل أكثر من معرفتنا لأبينا، فنحن نجهل عن هذا الأب مجموعة من الجوانب غير المفهومة وأفكاراً لا يكشف عنها، أفعالاً غير مبرّرة، عواطف لم يعبر عنها، أسراراً لم يحتفظ بها، ذكرياته وتقلبات طفولته. في حين نعرف كلّ ما يجب معرفته عن شخصية سردية في الفترة التي كتبت فيها تلك السطور. كان أبي ما زال على قيد الحياة، وكم تمنَّيت بعد ذلك أن أعرف عنه أكثر ممّا كنت أعرف عن حياته، ووجدت نفسي وحيداً أحاول أن أستنتج بعض الأشياء من ذكريات ذابلة. أمّا عن جوليان سوريل، فيُقال كل ما هو ضروري لمعرفة قصته وقصة جيله، وكلما قرأت رواية **الأحمر والأسود** (*Le Rouge et le Noir*) أعرف أشياء جديدة عنه وما لا يُقال لي فلا أهمية له (من قبيل ما هي أول لعبة أهديت له، أو هل كان يتقلب في سريره في انتظار قبلة أمه، كما كان يفعل بروست).

(وبالمناسبة قد يحدث أن يقول السارد أكثر ممّا يجب، حتى تلك الأشياء التي لا قيمة لها في القصة. في بداية محاضرتي الأولى استشهدت بحالة المسكينة كارولينا إنفيرنسيو التي كتبت أنّ في محطة القطار في توران «قطارين سريعين يتقاطعان: الأول في الانطلاق والثاني في الوصول». إنّ وصفها يبدو وصفاً بليداً وحشوياً، ولكن إذا فكَّرنا في الأمر ملياً، فإنَّ الملاحظة ليست حشوية كما يبدو. لا ينطلق القطاران معاً بعد وصولهما إلى محطة نهائية. إنّ كارولينا تقول لنا ضمنياً إن محطة تورين هي محطة

(1) Umberto Eco, « L'uso pratico personaggio artistico », in *Apocalittici e integrati*, Milan, Bompiani, 1964.

نهائية. ومع ذلك نحن متأكدون أن هذا الخبر، إنْ لم يكن حشوياً من الناحية الدلالية، فلا قيمة له من الناحية السردية، لأنَّ هذه الجزئية ليست أساسية في سير المحكي ولا علاقة لمحطة تورين ببقية الأحداث).

لقد حدثتكم أيضاً عن ذلك القارئ الذي راح يبحث في جرائد باريس عن حريق لم تنتبه إليه روايتي. إنّ هذا الرجل لم يقبل بفكرة أن يكون حجم الكون السردي أقلّ بكثير من الكون الواقعي. دعوني الآن أحدثكم عن قصة أخرى لها علاقة بالليلة نفسها.

منذ شهور خلت زارني طالبان من مدرسة الفنون والمهن وقدما لي ألبوماً من الصور يُعيد بناء مسار شخصيتي، بحيث قاما بتصوير كلّ الأماكن التي أشرتُ إليها تلك الليلة، بل قاما بأكثر من ذلك، فبما أنني أشرتُ في الفصل 114 إلى أنّ كاسوبون خرج من بالوعة ودخل إلى بار شرقي من خلال دور تحتي، وكان البار مليئاً بالزبناء المتصببين عرقاً، ومليئاً بالكباب المشحّم وأكياس الجعة، فإنَّ هذين الطالبين دخلا هذه الحانة والتقطا صوراً داخلها. والحال، أنّ هذه الحانة لا أعرفها، لقد خلقتها خلقاً وأنا أفكر في الحانات الموجودة في هذه المنطقة، لقد اكتشف الطالبان بكلّ تأكيد الحانة التي أصفها في روايتي.

ومع ذلك حذار، إن الطالبين لم ينطلقا من موقع قارئ نموذجي مهموم بمواقف قارئ ملموس يريد أن يتأكد هل روايتي تصف حقاً باريس الحقيقية. إنهما على العكس من ذلك، كانا يودان تحويل باريس، باريس الحقيقية إلى فضاء لراويتي. وبالفعل

لم يختارا من بين كلّ ما يمكن أن يوجد في هذه المدينة سوى المظاهر المتطابقة مع وصفي.

لقد استعمل هذان الطالبان رواية من أجل إعطاء شكلٍ لهذا الكون الواسع الذي هو باريس الحقيقية، لقد قاما تماماً بنقيض ما قام به جورج بيريك عندما حاول أن يقدِّم لنا كل ما حدث في ساحة القديس سلبيس لمدة يومين. إن باريس أعقد بكثير من الفضاء الذي وصفه بيريك أو ما قدَّمته روايتي.

إلّا أنّ التجول في عالم سردي له طعم اللعب نفسه عند طفل صغير. إنّ الأطفال يلعبون بأحصنة من خشب، ويلعبون بدمى أو بطائرات ورقية، لكي يتأقلموا مع القوانين الفيزيائية والأفعال التي سيقومون بها فعلاً ذات يوم. وبالطريقة نفسها، فإنّ قراءة محكي ما معناه ممارسة لعبة نتعلم من خلالها أن نعطي معنى للأحداث الهائلة التي وقعت أو تقع أو ستقع في العالم الواقعي. إننا، ونحن نقرأ روايات، نهرب من القلق الذي ينتابنا ونحن نحاول قول شيء حقيقي عن العالم الواقعي.

تلك هي الوظيفة الاستشفائية للسردية وهي السبب الذي يدفع الناس، منذ قديم الزمان إلى سرد قصص، وهي وظيفة الأساطير نفسها: إن السردية تعطي شكلاً للفوضى التي تميِّز التجربة.

ومع ذلك، فإنّ الأمور ليست بهذه البساطة. لقد هيمن على خطابي إلى حدّ الآن شبح الحقيقة وهو أمر يجب ألّا نتعامل معه باستخفاف. نحن نعتقد أننا نعرف ما معنى القول إنّ جملة ما هي صحيحة في العالم الواقعي. صحيح أنّ اليوم هو يوم الأربعاء، وأنّ ساحة ألكسندر توجد في برلين، وأنّ نابليون مات في 5 مايو

1821. استناداً إلى مفهوم الحقيقة هذا دار نقاش واسعٌ حول معنى أن تكون جملة ما حقيقية داخل كونٍ سردي. إنّ الجواب الأكثر معقولية يقول إن هذه الجملة صحيحة في العالم الممكن الذي تبنيه هذه القصة. فليس صحيحاً في عالم واقعي أنَّ شخصاً ما اسمه هاملت عاش بالفعل، ولكن إذا أكَّد طالبٌ ما وهو يجتاز امتحاناً في الأدب أنّ هاملت يتزوج أوفيلي في نهاية التراجيديا الشكسبيرية، فإننا سنقول إنه أخطأ في الإجابة. سيكون صحيحاً في عالم هاملت الممكن، أنَّ هاملت لم يتزوج أوفيلي، تماماً كما هو صحيح في العالم الممكن لـ«**ذهب مع الريح**» أن سكارليت أوهارا تتزوج ريت بَتْلر.

هل نحن متأكدون من أن مقولة الحقيقة واضحة بما فيها الكفاية في العالم الواقعي؟

نعتقد عادة أنّ معرفتنا للعالم الواقعي مصدرها التجربة. إذا كنت أعرف أن اليوم هو الأربعاء 14 أبريل 1993 وأنا أضع ربطة عنق زرقاء فهذا يعود إلى التجربة. ومع ذلك، فإنّ هذا التاريخ ليس صحيحاً سوى بالنسبة إلى الأجندة الغريغورية، وأنّ زرقة ربطة عنقي مرتبطة بالطريقة التي تجزئ بها ثقافتنا الألوان (نحن على علم أنّ الحدود الفاصلة بين الأزرق والأخضر عند اليونان واللاتين مختلفة عنها عندنا). بإمكانكم هنا في هارفارد أن تسألوا فيلار فان أورمن كوين إلى أيّ حدٍّ تكون مقولاتنا عن الحقيقة محكومة بنسق من المسلمات الكليانية، وبإمكانكم أن تعرفوا من فم نيلسون گودمان كم هي كثيرة ومتنوعة «طرق تصور العالم»؟ وأن تطلبوا من توماس كاهن ماذا يعني أن يكون شيء ما حقيقياً في علاقته

بالإبدال المعرفي. أتمنى أن يعتبروا زواج سكارليت[1] بريت أمراً حقيقياً داخل كون الخطاب الروائي «**ذهب مع الريح**» بقدر اعتبارهم أن زرقة ربطة عنقي أمر حقيقي داخل خطاب يمتح عناصره من نظرية الألوان.

ليس في نيتي أن ألعب لعبة التشكيك الميتافيزيقية أو لعبة الأحادية (*Solipsisme*)[2] (ويبدو أن العالم مليء بالأحاديين). أعرف جيداً أنّ هناك أشياء نعرفها من طريق التجربة المباشرة، وإذا قال شخص ما أن تاتو يتسلَّل ورائي، فإنني سألتفت مباشرة لكي أتأكد من صحة ما يقول. وأعتقد أننا نعرف جميعاً أنْ لا وجود لتاتو في هذه القاعة (على الأقل إذا كنا نشترك في ألفاظ خاصة بصنافة حيوانية يقبلها الجميع). ومع ذلك فإنَّ علاقتنا بالحقيقة علاقة بالغة التعقيد. فنحن متفقون على عدم وجود تاتوات في هذه القاعة، ولكن بعد ساعة ستصبح هذه الحقيقة قابلة للنقاش. وهكذا عندما ستُنشر هذه المحاضرات، فإنّ القارئ سيقبل فكرة أن لا وجود حالياً لتاتوات في هذه القاعة لا استناداً إلى تجربته هو، بل استناداً إلى اقتناعه أنني رجل ثقة، وأنني أقول الحق، وأنا أروي «جدياً» ما حدث هنا في 14 أبريل 1993.

إننا نعتقد أن مبدأ الحقيقة يستمد قيمته من العالم الواقعي،

---

(1) سكارليت أوهارا وريت بيتلر شخصيتان من شخصيات رواية **ذهب مع الريح** للروائية الأميركية مارغريت ميتشل، وسيتزوجان في نهاية الرواية (المترجم).

(2) Solipsisme (الأحادية): تصوُّر يقول بأنَّ الأنا بأحاسيسها وانفعلاتها هي الحقيقة الوحيدة التي لا يمكن التشكيك فيها (المترجم).

أما مبدأ الثقة فيستمد قيمته من العوالم السردية. وفي الواقع، فإنّ مبدأ الثقة ذاته له أهميته في العالم الواقعي أيضاً، شأنه في ذلك شأن مبدأ الحقيقة. أنا لا أعرف من طريق التجربة تاريخ وفاة نابليون، بل أكثر من ذلك، إذا كنت سأعتمد على تجربتي وحدها، فلن يكون بمقدوري الحديث عن وجودي نفسه (لقد كتب أحدهم كتاباً يبرهن فيه على أنه أسطورة شمسية)؛ ولن أعرف من طريق التجربة أنّ هناك مدينة اسمها هونغ كونغ، وأنَّ القنبلة النووية الأولى كانت تشتغل من طريق الانشطار، لا من طريق الالتحام - وفي الواقع لا أعرف كيف يتمّ الالتحام النووي ذاته. هناك، كما يخبرنا بذلك بوتنام[1]، تقسيم عمل لساني من خلاله أمنح للآخرين القدرة على معرفة التسعة أعشار من معرفة العالم الواقعي، وأحتفظ بالعشر من أجل المعرفة المباشرة.

بعد شهرين سأذهب فعلاً إلى هونغ كونغ، وبناء عليه سأشتري بطاقة وستحطّ الطائرة بالتأكيد في مكان اسمه هونغ كونغ. وعليه سأعيش في العالم الواقعي دون أن أتصرف بشكل عصابي. لقد تعلَّمت أنني يجب أن أثقَ في عالم الآخرين الواقعي، وفي معرفة أشياء كثيرة، وأحتفظ بشكوك خاصة ببعض المناطق المخصوصة من المعرفة، أمّا الباقي فأوْكِل أمره إلى الموسوعة. وأعني بالموسوعة تلك المعرفة الشمولية التي لا أملك منها سوى جزء بسيط، ولكني أستطيع التعرُّف عليها لأنها تشكِّل ما يشبه الخزانة

(1) Hilary Putnam, *Representation and Reality*, Cambridge, MIT Press, 1988, pp. 22 et suiv.; traduit de l'anglais par Claudine Engel-Tiercelin, *Représentation et réalité*, Paris, Gallimard, 1990.

الضخمة التي تشتمل على الموسوعات وعلى كلّ كتب العالم وكل أنواع الصحف والمستندات والمخطوطات الخاصة بكل القرون، وصولاً إلى الهيروغليفيا والأهرام والنقوش المكتوبة بالحروف المسمارية.

لقد أقنعتني التجربة، وسلسلة أخرى من المواقف المليئة بالثقة في المجتمع الإنساني، أنّ ما تصفه هذه الموسوعة الكلية (تفعل ذلك أحياناً بشيء من التناقض) يشكِّل صورة كافية لما أسميه بالعالم الواقعي. والأكيد أنّ الطريقة التي نتصوَّر بها العالم الواقعي لا تختلف عن تلك التي نتصور من خلالها العوالم الممكنة التي يقدمها لنا كتاب في التخييل. إنني أتظاهر بأنني أعرف أنّ سكارليت تزوجت ريت، كما أتظاهر بمعرفة أنّ نابليون تزوج جوزيفين. إنّ الاختلاف يكمن بطبيعة الحال في درجة الثقة: تلك التي أمنحها لمارغريت ميتشل تختلف عن تلك التي أمنحها للمؤرخين. إنني أقبل أنّ الذئاب تتكلم فقط عندما أقرأ خرافة، أما في الحالات الأخرى، فإنني أتعامل مع الذئاب التي تصفُها كتب علماء الحيوان. وليس في نيتي الآن دراسة الأسباب التي تجعلنا نثق في علماء الحيوان أكثر من ثقتنا في شارل بيرو. إنّ هذه الأسباب موجودة، وهي أسباب بالغة الجدية. ولكن القول إن هذه الأسباب جدية لا يعني أنها واضحة. إن الأمر ليس كذلك. إنّ الأسباب التي تدفعني إلى الاعتقاد فيما يقوله المؤرخون عندما يؤكدون أنّ نابليون مات سنة 1821 أكثر تعقيداً من تلك التي تجعلني أعتقد أنّ سكارليت تزوجت ريت.

يتلقى بوكينغهام في رواية **الفرسان الثلاثة** طعنة من أحد

ضباطه يُقال له فيلتون، والأمر يتعلق في حدود علمي بمعلومة تاريخية. أما في رواية **عشرون سنة بعد ذلك** (*Vingt ans après*) فيطعن أتوس موردو ابن ميلادي، والأمر يتعلق بطبيعة الحال بمعلومة تخييلية. إنّ طعنة أتوس لموردي ستظلّ حقيقة غير قابلة للنقاش ولو بقيت نسخة واحدة فقط من **عشرون سنة بعد ذلك**، وحتى لو اكتشفنا مستقبلاً منهجاً تأويلياً مابعد تفكيكياً. وفي المقابل، فإنّ أيّ مؤرخ مستعدّ للتخلي عن فكرة أنّ بيكينغهام قُتل على يد ضابط من ضباطه إذا اكتشف وثائق جديدة في الأرشيف البريطاني تفنِّد هذه الواقعة. وفي هذه الحالة، فإنّ أمر طعن فيلتون لبيكينغهام سيصبح واقعة تاريخية غير صحيحة، إلّا أنّ هذا لن يمنعه من أنّ يظلّ، من الناحية السردية، أمراً صحيحاً (في عالم **الفرسان الثلاثة**).

إننا لا نقرأ الروايات لأنها تمنحنا، بالإضافة إلى أسباب أخرى من طبيعة جمالية -وهي أسباب بالغة الأهمية، إحساساً يطمئننا على أننا نعيش داخل عالمٍ لا يمكن التشكيك داخله في مقولة الحقيقة، في حين يبدو العالَم الواقعي أكثر مكراً. إنّ هذا الامتياز الأليتي[1] (Aléthique) للعوالم السردية يساعدنا على

(1) Aléthique: تشير كلمة «أليتيك» في المنطق الجِهي إلى أن القضايا هي ليست صحيحة وخاطئة فقط، بل ضرورية وعرضية في الوقت ذاته، وممكنة ومستحيلة في الوقت ذاته. وقد استعيرت هذه المقولة من المنطق للتعبير عن بعض العوالم السردية التخييلية التي تسمح لنا بتصور حالات هي في الواقع مستحيلة إلا أننا ننظر إليها في العالم السردي باعتبارها واقعة ممكنة كما هو الحال مع الذئب الذي يتكلم (المترجم).

ابتكار معايير لمعرفة ما إذا كانت قراءة نصٍّ سردي تتخطى ما سميته «حدود التأويل».

لقد أثارت حكاية **ذات القلنسوة الحمراء** تأويلات لا حصر لها ولا عدّ، من بينها تأويلات أنتروبولوجية وسيكولوجية وأسطورية ونسوانية. . . إلخ، لأنّ القصة ظهرت في روايات متعدِّدة، وأن نصّ الأخوان غريم يحتوي على عناصر لا وجود لها في نص بيرو، والعكس صحيح. ولقد كان التأويل الخيميائي أيضاً حاضراً. فلقد حاول أحدهم[1] أن يبرهن على أنّ القصة تحيل على سيرورة استخراج معادن ومعالجتها (بعد أن ترجم الحكاية في صيغ كيميائية) ورأى في **ذات القلنسوة الحمراء** كبرتور الزئبق (Cinabre)، فهو أحمر كالقلنسوة التي ترتديها. وبما أنّ الكبرتور الزئبقي يحتوي على سيلفور الزئبق، فإنّ الفتاة كانت تخبئ الزئبق الخالص الذي يجب أن يفصل عن السيلفور. وليس صدفة أن تقول الأم لابنتها بأنْ لا تنقبي في كل مكان، ذلك أن الزئبق حيويّ ومتحرك. أما الذئب فيمثِّل في القصة الكلور الزئبقي الذي يُعرف باسم الكالوميل (وتعني باليونانية «أسود جميل»). أما بطن الذئب فيرمز إلى الفرن الخيميائي حيث يتمّ إحراق كبرتور الزعفر وتحويله إلى زئبق. ولقد اعترضت فلانتينا بيزاني[2] على هذا التفسير بملاحظة بسيطة جداً: إذا كانت «ذات القلنسوة الحمراء» تتحول

(1) Giuseppe Sermonti, *Le fiabe del sottosuolo*, Milan, Rusconi, 1989.

(2) Valentina Pisanty, *Leggere la fiaba*, Milan, Bompiani, 1993, pp. 97 et suiv.

في النهاية من كبرتور الزعفر إلى زئبق خالص، فلماذا خرجت الفتاة في النهاية من بطن الذئب مرتدية قلنسوتها الحمراء؟ فلا وجود لأية رواية تصورها وهي تلبس قلنسوة فضية. وبناء عليه، فإنّ الحكاية لا تحتمل هذا التأويل.

بإمكان القارئ أن يستنتج من النص ما لا يقوله بشكلٍ صريح (التشارك التأويلي قائم على هذا المبدأ)، ولكنه لا يستطيع أن يجعل النص يقول نقيض ما يقوله. فمن المستحيل أن نتجاهل أنّ «ذات القلنسوة الحمراء» ترتدي قلنسوتها الحمراء، وهذا المعطى النصّي بالضبط هو الذي يجنِّب القارئ النموذجي أنْ يرى فيها كبرتور الزئبق.

فهل يمكن أن نعلن اليقين نفسه ونحن نتحدث عن العالم الواقعي؟ نحن متأكِّدون من عدم وجود أي تاتو في هذه القاعة، تماماً كما نحن متأكدون أنَّ سكارليت تزوجت ريت بيتلر. ولكننا فيما يخصّ حقائق أخرى كثيرة، فإننا نسلم أمرنا للنية الحسنة -أو السيئة- للذين يمدّوننا بالأخبار. وإذا استعملنا حدوداً إبستيمولوجية، فإننا لا يمكن أن نكون متأكدين أن الأميركيين نزلوا فوق القمر (ونحن متأكِّدون أن غي لوكلير نزل فوق الكوكب مونغو). فلنحاول أن نكون شكّاكين وذهانيين نحن أيضاً: هل بإمكان شرذمة من المتآمرين (منتمين إلى البنتاغون وشبكة الاتصالات) القيام بهذا التزييف الكبير؟ وقد صدقنا جميعاً، ونحن نتابع المسألة في التلفزة، هذه الصور التي تتحدث عن رجل فوق القمر.

ومع ذلك، هناك أسباب تجعلنا نعتقد في نزول الأميركيين

على القمر: لم يحتجّ الروس، ولم يدينوا الخدعة. فقد كان لديهم من الوقت ما يمكنهم من التأكُّد وإثبات أنّ الأمر يتعلق بتحايل، وكان لهم من الأسباب ما يكفي لفعل ذلك لو كانت لديهم حجج. لم يقوموا بذلك، وهذا أمرٌ كافٍ لكي نثق بهم. إنّ الأميركيين نزلوا إذن فوق القمر. ولكن، ها أنتم تعاينون كم يستدعي الفرق بين الخطأ والحقيقة في العالم الواقعي من اختيارات، أمّا درجة الثقة التي يمكن أن نضعها في المجتمع فهي كبيرة وصعبة. وبالطريقة نفسها يمكن أن أقرِّر ما هي الجزئية المقتطعة من الموسوعة الشاملة التي عليّ أن أقبل بها وتلك التي يجب أن أرفضها.

أما مع الحقائق المقبولة في العوالم التخييلية، فإنّ الأمور بالغة البساطة. ومع ذلك، فإنّ العالم التخييلي نفسه يمكن أن يثبت أنه ليس محلّ ثقة مثله مثل العالم الواقعي. فسيكون محيطاً مريحاً لو أنه اكتفى بتناول كيانات تخييلية. وفي هذه الحالة، فإن سكارليت أوهارا لا تطرح مشكلاً لأحد، ذلك أنّ كونها عاشت في تارا أمر سهل التأكد منه، أكثر ممّا هو التأكد من أنّ الأميركيين ذهبوا إلى القمر.

ومع ذلك، وكما رأينا من قبل، فإنّ الكون السردي يُبنى بشكل طفيلي استناداً إلى معطيات العالم الواقعي. ولن أناقش قضية القارئ الذي يُسقط على العالم السردي معلومات مغلوطة حول العالم الواقعي: لأنه لن يتصرف كقارئ نموذجي، وستظلّ تبعات خطئه أمراً خصوصياً. فإذا قرأ شخص ما رواية **الحرب والسلم** معتقداً أنّ روسيا كانت شيوعية في تلك المرحلة، فإنه لن

يفهم أي شيء من مغامرات نتاشا وبيير بيزوخوف. ولكن الأمور ليست بهذا الشكل، فملامح القارئ النموذجي تُرسَم، كما سبق أن رأينا، من خلال النصّ وداخله.

وبطبيعة الحال، ورغم أن تولستوي لم يكلِّف نفسه عناء إخبارنا أنّ المنهزم في معركة بورودينو لم يكن الجيش الأحمر، فإنه مع ذلك أمدَّنا بالمعلومات الكافية الخاصة بالوضع السياسي والاجتماعي لروسيا في تلك المرحلة. ويجب ألّا ننسى أن رواية **الحرب والسلم**، تبدأ بحوار طويل كُتب باللغة الفرنسية، وهذا يعني الشيء الكثير عن وضعية الطبقة الأرستقراطية في بداية القرن التاسع عشر.

وفي الواقع، فإنّ المؤلف لا يجب أن يكتفي بافتراض عالم واقعي باعتباره الأساس الذي يقوم عليه إبداعه، بل عليه أيضاً أن يقوم باستمرار بإخبار قارئه عن مظاهر العالم الواقعي الذي قد لا يملك القارئ عنه أية معلومات.

ولنفترض أن ريكس ستوت يقول لنا إنّ أرشي ركب تاكسي لتوصله إلى زاوية الزنقة الرابعة والزنقة العاشرة. ولنفترض الآن أنّ القراء انقسموا إلى فريقين. الفريق الذي لا يعرف مدينة نيويورك، وهؤلاء لا يثيرون اهتمامنا، ذلك أنهم مستعدون لتقبل كل شيء (يجب ألا ننسى أنّ الأفلام البوليسية عندنا "Downtown" و"Uptown" ترجمت بـ«المدينة السفلى» و«المدينة العليا» رغم أنّ الإيطاليين مقتنعون أن المدن الأميركية تشبه مدينة بيرغام أو تبيليسي أو بودابيست: جزء في المرتفعات والجزء الآخر في السهول). إلا أن القراء الأميركيين الذين يعرفون أنّ البنية الحضرية لنيويورك

شبيهة بخارطة جغرافية حيث الأزقة هي المتوازيات، أما الشوارع فهي خطوط التنصيف، فإنهم سيتصرفون كقراء قد يحكي لهم نيرفال أنّ عربته لا يجرها أي حصان.

وفي الواقع يوجد في نيويورك في الويست فيلاج نقطة تلتقي فيها الزنقة الرابعة مع الزنقة العاشرة (كل النيويوركيين يعرفون ذلك ما عدا سائقي التاكسيات). ومع ذلك لو أنّ ستوت أشار إلى هذه الوضعية، فإنه كان من الضروري أن يقدم تفسيراً لذلك، قد يكون ذلك في شكل تعليق مرح لكي يشرح لنا لماذا وكيف استدلَّ على ملتقى الطرق هذا خشية أن يقول سكان سان فرانسيسكو أو مدريد أو روما إن الكاتب يستهزئ بهم.

إنه قد يفعل ذلك استجابة للدوافع نفسها التي دفعت والتر سكوت إلى استهلال روايته **إيفانوهي** (*Ivanhoé*) بـ:

«في هذه المقاطعة الجميلة من إنجلترا التي يسقيها الدون كانت تمتد قديماً غابة كبيرة تغطي الجزء الأكبر من الجبال والأفجاج الموجودة بين شيلفيلد وداكستر المدينة الجميلة».

وبعد أن أعطى مجموعة أخرى من المعلومات التاريخية يتابع:

«هكذا كانت الأشياء في تلك المرحلة: لقد أحسست بضرورة تذكير قرائي بذلك . . .»[1].

وكما ترون، فإنّ المؤلف لا يكتفي بمهمة «إبرام عقد» مع قارئه (كما سيفعل ذلك فيما بعد أيضاً) حول حوادث تخييلية يطلب

---

(1) *Ivanhoé*, traduit de l'anglais par Defauconpret, Paris, Éditions du Delta, 1970, pp. 23-25.

منه أن يُصَدِّق عليها، بل يهتم أيضاً بإمداده ببعض المعلومات الخاصة بالعالم الواقعي التي قد لا يكون على اطِّلاع عليها وقد تكون أساسية في فهم المحكي. يتوهم قراؤه أنّ المعلومة التخييلية هي معلومة صحيحة، وفي الوقت نفسه ينظرون إلى المعلومات التاريخية-الجغرافية على أنها حقيقية.

وقد تعطى المعلومة أحياناً في شكل تعريض. تبدأ رواية *Rip Van Winkle* لـ Washington Irving بـ: «سيتذكر كلّ من أبحر على ظهر باخرة نهر الهودسون جبال الكاتسكيل»، ولكنني صراحة لا أعتقد أنّ العمل يتوجّه فقط إلى الذين أبحروا في الهودسون ورأوا جبال الكاتسكيل. وأعتقد أنني أجسد نموذجاً لقارئ يتظاهر بأنه قطع الهودسون ورأى الجبال لكي يستمتع بالمظاهر الأخرى للنص، رغم أنه لم يقُم لا بهذا ولا بذاك.

ولقد أحلت في دراستي «العوالم الصغيرة» في كتابي **حدود التأويل** على بداية رواية (*The Mysteries of Udolpho*) لـ «آن رادكليف»:

«على الضفاف الضاحكة لنهر الغارون في مقاطعة كاسكوني سنة 1854 كان ينتصب قصر السيد أوبير. ومن النوافذ نطلُّ على البانوراما الرعوية لغويان وكاسكوني الممتدة على طول النهر المزينة بغابات كثيفة من الكروم وأشجار الزيتون».

لقد سبق أن قلت إنني لا أعرف هل يعرف قارئ من القرن العشرين أشياء أكثر من هذا عن نهر الغارون والكاسكوني ومناظرهما الخلابة. فعلى أكثر تقدير سيستنتج أحكاماً عامة من قبيل أن الغارون نهر كبير، أما الباقي فسيتخيله استناداً إلى أهليته

الموسوعية. والأمر يتعلق بمنطقة معروفة في جنوب أوروبا بكرومها وزيتونها. لقد كان القراء مدعوين إلى التصرُّف باعتبارهم يعرفون جيداً الهضاب الفرنسية (أو على الأقل التظاهر بذلك).

بعد نشر هذه الدراسة توصَّلت برسالة لطيفة من مواطن من بوردو يكشف فيها أنّ منطقة الكاسكوني لم يكن فيها أبداً زيتون، وأنّ الزيتون لم ينبت أبداً على ضفاف الكاسكوني. إنَّ هذا القارئ، وهو يمتدح جهلي بالكاسكوني، أشار إلى اعتبارات هامة تدعم أطروحتي، فجهلي هذا هو الذي كان وراء اختياري لهذا المثل المقنِع جداً (ولقد دعاني هذا المواطن إلى منزله حيث توجد فعلاً الكروم وحيث الخمرة لذيذة جداً).

وبناء عليه، فإنّ المؤلف لا يكتفي بالدفع بقارئه النموذجي إلى المشاركة في العمل استناداً إلى أهليته الخاصة بالعالم الواقعي، ولا يكتفي بمدِّه بأهلية قد لا يتوفَّر عليها، كما لا يكتفي بالدفع به إلى التظاهر بمعرفة أشياء عن العالم الواقعي هو في الأصل يجهلها، إنه يفعل أكثر من ذلك، إنه يدفعه أيضاً إلى التظاهر بمعرفة أشياء لا وجود لها في العالم الواقعي.

وبما أننا لا يمكن أن نتصوّر أن يكون في نيّة مدام رادكفيل الاستهتار بالقراء، فعلينا أن نخلص إلى أنها ببساطة أخطأت. ولكن هذا الأمر سيكون أكثر إزعاجاً. فإلى أيّ حدٍّ نحن قادرون على الافتراض أنّ مظاهر العالم الواقعي هذه هي مظاهر واقعية يعتقد المؤلف خطأ أنها واقعية؟

الفصل الخامس

الحالة الغريبة لشارع سيرفاندوني

عثرت في دراسة حديثة أنجزتها لوكريشيا إسكيدارو[1] حول سلوك الصحافة الأرجنتينية أثناء حرب الملوين سنة 1982 على القصة الآتية:

في 31 مارس، أي يومين قبل نزول الأرجنتينيين في جزر الملوين، و25 يوماً قبل وصول القوات البريطانية الخاصة إلى الفوكلاند، نشرت يومية *Clarin* خبراً مصدره فيما يبدو لندن مفادُه أنّ البريطانيين أرسلوا إلى المياه الأرجنتينية Le Superb، وهي غواصة نووية. ولم تتردَّد الخارجية البريطانية في الردّ على ذلك أنها لا تملك أي تعليق على رواية هذا الخبر كما أوردته الصحافة الأرجنتينية، لتخلَص إلى القول بأنه إذا كانت السلطات الحكومية تتحدث عن «رواية»، فإنّ الأمر يتعلق بتسريب لأخبار عسكرية سرية للغاية. وقد أعلنت *Clarin*، في اللحظة التي نزل فيها الأرجنتينيون في الملوين، أنّ الغواصة تتَّسع لـ 45000 برميل وتحمل على ظهرها طاقماً يتكوَّن من 97 شخصاً متخصصين في المطاردة البحرية.

---

(1) Lucrecia Escudero, *Malvine: Il Gran Racconto* (Universita degli Studi di Bologna, Doctorat de Recherche en Sémiotique, IV cycle, 1992).

ولقد كان سلوك الصحافة البريطانية تجاه هذا الخبر غامضاً: فقد أكَّد خبير عسكري أنَّ إرسال غواصات نووية من نوع هانتر-كيلر فكرة معقولة. في حين لمَّحت الـ دايلي تليغراف إلى أنّها تعرف أكثر عن الموضوع. وهكذا تحوَّلت الإشاعة شيئاً فشيئاً إلى خبر. وحدَثت بلبلة عند القرّاء، وقامت الصحافة الأرجنتينية بإشباع فضولهم السردي. فمنذ ذلك الحين أصبحت الصحافة تنشر أخباراً كما لو أنها تأتي مباشرة من الدوائر المقرَّبة من القيادة العسكرية الأرجنتينية، وأصبحت الغواصة Le Superb تتحرك في المحيط الأطلسي الجنوبي، كما تقول الدوائر البريطانية.

وفي الرابع من أبريل أصبح من الممكن مشاهدة الغواصة من الشواطئ الأرجنتينية. وقد كانت القيادة العسكرية البريطانية تردُّ على الصحافيين الذين لا يحفظون سراً بأنها لا يمكن أن تكشف عن الموقع الحقيقي للغواصة. ولقد كان هذا التأكيد البديهي تدعيماً للرأي الشائع بأنّ هناك غواصات بريطانية، وهذه الغواصات موجودة في مكان ما، وهذا يشكِّل محض تحصيل حاصل.

وفي التاريخ نفسه، أي الرابع من أبريل، أخبرت بعض وكالات الأنباء الأوروبية بأنّ الغواصة Le Superb تستعد للتوجه إلى البحر الجنوبي على رأس القوات الخاصة البريطانية. إذا كان هذا الأمر صحيحاً فكيف وصلت بهذه السرعة إلى الشواطئ الأرجنتينية؟ والحال أنّ هذا الخبر، عوض أن ينال من صحة الخبر الأول، لم يقم سوى بتقوية خطر الغواصة النووية.

وفي الخامس من أبريل أعلنت وكالة الأنباء «دان» أنّ Le Superb توجد على بعد 250 كلم من الفوكلاند، مالوين.

وحذت بقية الصحف حذوها، ووصفت بإسهاب القدرات الخارقة لهذه الآلة الحربية. وفي السادس من أبريل تحرَّكت البحرية الأرجنتينية نفسها نحو الأرخبيل. أسبوعاً بعد ذلك، بدأ الحديث عن توأم Le Superb وهو الغواصة Oracle. وفي الثامن عشر من أبريل أشارت جريدة **لوموند** إلى الغواصتين، وهو ما التقطته بسرعة جريدة *Clarin* وأعلنت عنه من خلال عنوان درامي: «أسطول من الغواصات»؟ وفي الثاني عشر من أبريل أعلنت *Clarin* عن وصول غواصات سوفياتية إلى تلك المناطق.

إلى هذا الحد، لا تشير القصة إلى وجود غواصة فقط (التي لم يعُد أحد يشكّ في وجودها)، بل تشير أيضاً إلى المهارة البريطانية الجهنمية التي نجحت في إخفاء موقع الغواصات. ففي الثامن عشر من أبريل لمح طيار برازيلي Le Superb قريبة من سانتا كاتارينا، بل أخذ لها بعض الصور، ومع كامل الأسف فقد كانت الصورة غير واضحة على الإطلاق بسبب السحب الكثيفة التي كانت تغطي السماء: ها نحن أمام أثر للغيوم، وهذه الغيوم من إبداع المؤول هذه المرة، وذلك بهدف إعطاء القصة التشويق الضروري، محققاً بذلك وضعية بصرية تتراوح بين *Flatland* و*Blow Up* لأنطونيوني[1].

وفي النهاية، وعندما كانت الكتائب العسكرية الإنجليزية على بعد 80 كلم من مسرح العمليات ببوارج حربية فعلية وغواصات فعلية اختفت الغواصة Le Superb. وفي 22 أبريل، أعلنت

---

(1) أنطونيوني (Antonioni Michelangelo): مخرج سينمائي إيطالي، من أهم أعماله فيلمه *Blow Up* سنة 1966 (المترجم).

Clarin أن الغواصة عادت إلى إيقوسيا. وفي 23 أبريل كشفت الصحيفة الإيقوسية *Daily Record* أنّ الغواصة لم تغادر أبداً المياه الإيقوسية حيث قاعدتها الدائمة. حينها اضطرّ الصحفيون الأرجنتينيون إلى تغيير النوع التعبيري، وانتقلوا من الفيلم الحربي في المحيط الهادئ إلى قضية تجسسية. وفي 23 أبريل كتبت *Clarin* متباهية أنها كشفت عن الخدعة البريطانية.

فمن اخترع هذه الغواصة؟ هل قامت بذلك المصالح السرية البريطانية للتأثير على معنويات الأرجنتينيين؟ أم القيادة الأرجنتينية من أجل تبرير سياستها العدوانية؟ أم قامت بذلك الصحافة البريطانية؟ أم هي من صنع الصحافة الأرجنتينية؟ مَن كان المستفيد من هذه الإشاعة؟ كيفما كان الأمر، فإنني لن أهتم بهذه المظاهر، سأكتفي بالتركيز على الطريقة التي جعلت هذه القصة تأخذ هذا الحجم الكبير انطلاقاً من إشارات فضفاضة إلى أنْ أصبح الأمر مثارَ اهتمام الجميع. فالكلّ ساهم في خلق الغواصة لأنَّ الأمر يتعلق بـ«شخصية» سردية ساحرة.

لهذه القصة -القصة الحقيقية لبناء تخييلي- خلاصات عديدة. فهي تشير، من جهة، إلى أيّ حدٍّ نحن ميالون إلى إعطاء شكل للحياة من خلال الخطاطات السردية، وهي ثيمة سنتناولها في فرصة أخرى. وتبرهن، من جهة ثانية، على قوة الافتراضات الوجودية[1]. ففي كلّ إثبات يشتمل على أسماء أعلام أو على

(1) Umberto Eco, « Sur la présupposition » (en collaboration avec Patrizia Violi) dans les *Limites de l'interprétation*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992.

أوصاف، نفترض أنّ المتلقي سيعتقد اعتقاداً راسخاً بوجود هذه الكائنات التي ستصدر عنها أشياء. فإذا قال لي شخص إنَّ مجيئه إلى الموعد تعذَّر لأنّ امرأته أصيبت بوعكة صحية مفاجئة، فإنّ ردّ فعلي المباشر سيكون هو الاعتقاد في وجود هذه الزوجة. بعد ذلك عندما أعلم أنه عازب، حينها فقط أعرفُ أنّ محدِّثي كذاب كبير. وإلى حدود الجملة الأولى، ولأنّ المرأة تضمّنها خطاب، فليس هناك أيّ مبرر يجعلني أنفي وجودها.

يتعلق الأمر بميل طبيعي عند كل الكائنات البشرية السوية. فإذا قرأت نصاً يبدأ بـ: «إن ملك فرنسا الحالي أصلع كما يعلم ذلك الجميع»، وبما أن فرنسا جمهورية، وأنا لست فيلسوفاً للغة، بل مواطن عادي، فإنني لن أدخل في لعبة احتمالات الصحة والخطأ، وسأقرِّر تعطيل كل شكوكي وأنظر إلى هذا الخطاب باعتباره خطاباً سردياً يحكي لي قصة للفترة التي كان يحكمها شارل الأصلع. إنني أتصرف بهذه الطريقة لأنها الطريقة الوحيدة التي تمكِّنني من منح هذا الكيان الذي يشير إليه الخطاب شكلاً ما.

وهو ما حدث مع غواصتنا، فبمجرد ما أُدرجت ضمن الخطاب الصحفي، أصبحت حقيقة واقعية، وبما أننا نفترض أنّ الصحف تقول أشياء صحيحة عن العالم الواقعي، أصبح الكل مصرّاً على رؤيتها في مكان ما.

ففي رواية *Ma che cos'è questo amoré?*، وهي رواية لأشيل كامبنيل (ذلك الكاتب الرائع السخرية الذي أشرت إليه في محاضرتي الأولى)، يدّعي البارون مانويل أمام زوجته وأصدقائه أنه يعود صديقاً يُقال له باوسوتي أقعده المرض في الفراش، وذلك

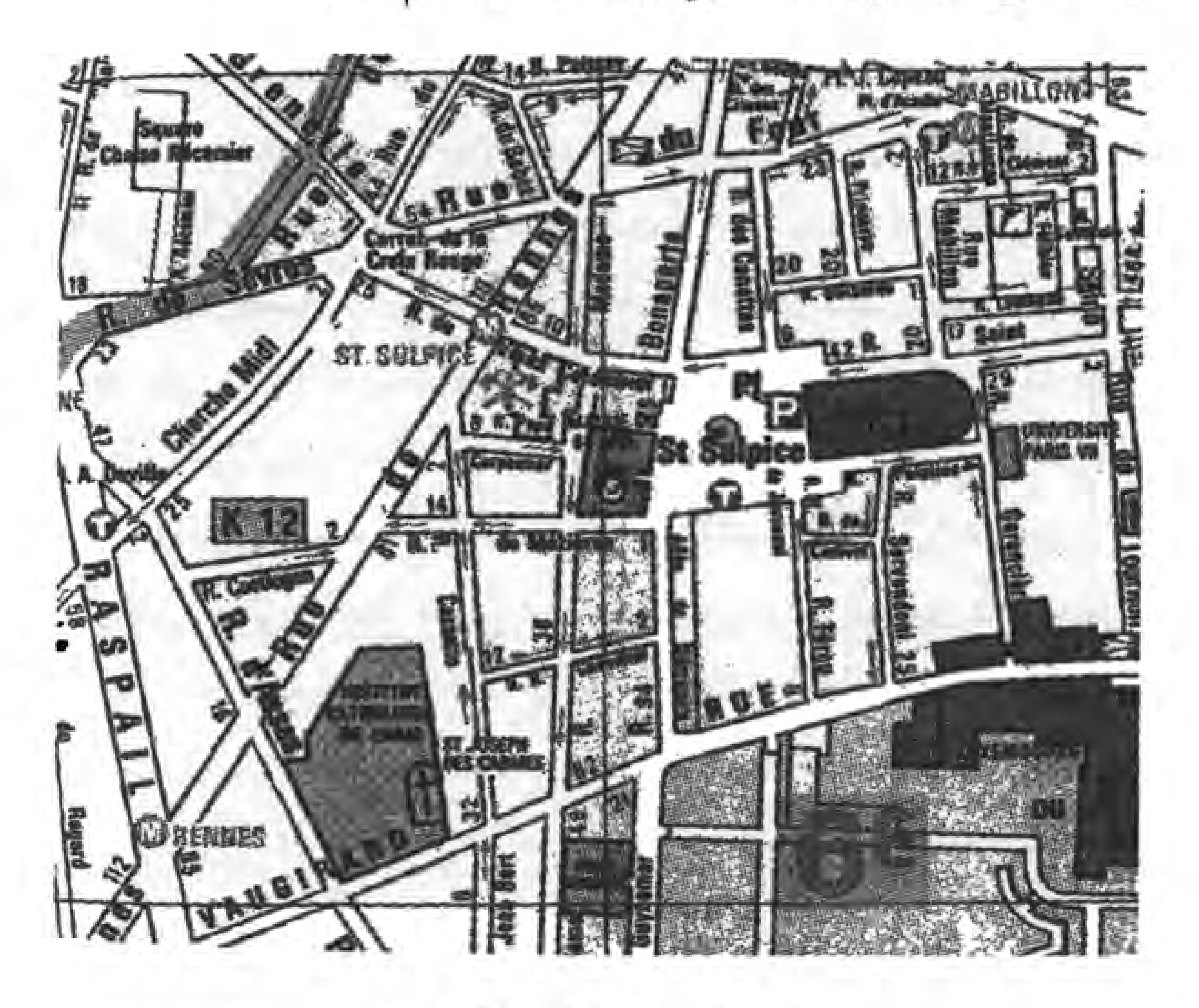
بهدف تبرير غياباته المتكرِّرة التي تحدث بفعل علاقاته الغرامية. ولقد بدأت حالة هذا المريض تتدهور كلما ازدادت علاقات البارون الغرامية تعقيداً. لقد كان حضور باوسوتي في الرواية قوياً جداً لدرجة أنّ القارئ والمؤلف كانا مستعدين لرؤيته يدخل مسرح الأحداث رغم علمهما بأنْ لا وجود له. وسيدخل باوسوتي مسرح الأحداث بعد أن أعلن البارون مانويل عن موته (لأنه كان قد قرَّر أن يضع حداً لعلاقته الزوجية).

إن وسائل الإعلام هي التي خلقت الغواصة، وبمجرد ما تمّ الحديث عنها أصبح وجودها وجوداً حقيقياً. فماذا سيحدث عندما يشير مؤلِّف ما في نصٍّ سردي إلى عنصر ما باعتباره جزءاً من عالم واقعي (أساس وجود العالم الممكن التخييلي) وهو في واقع الأمر لا يتمتع بأي وجود حقيقي، ولم يحدث في الواقع أبداً؟ تتذكرون بلا شك أنّ الأمر شبيه بحالة آن راديليف التي وضعت زيتوناً في كاسكوني.

عندما وصل دارتانيون[1] إلى باريس وجد مسكناً في شارع الفوسْوَيُور، وهو منزل في ملكية السيد بوناسيو (الفصل الأول). أما قصر السيد تريفيل الذي سيقوم بزيارته مباشرة بعد وصوله إلى باريس فيقع في شارع فْيو كولوبيي (الفصل الثاني). وفي الفصل السابع فقط سنُخبر بأن بورتوس يسكن الشارع نفسه، في حين يسكن أتوس في شارع فيرو. حالياً يحدّ شارع فيو كولومبيي الجهة

(1) دارتانيون: بطل من أبطال رواية ألكسندر دوما الفرسان الثلاثة (المترجم).

الشمالية لساحة القديس سيلبيس، أما شارع فيرو فيوجد في الجهة الجنوبية، ولكن في زمن الفرسان الثلاثة لم يكن للساحة وجود. فأين كان يسكن ذلك الشخص الغريب المتحفِّظ أراميس؟ هذا ما سنعرفه في الفصل الحادي عشر حيث سنُخبر بأنه يسكن في زاوية شارع سيرفاندوني، وإذا تأمَّلتم خريطة باريس جيداً (الصورة 12) ستدركون أنّ شارع سيرفاندوني هو الشارع الأول الموازي لشارع فيرو. إنَّ الفصل 11 يحمل العنوان الآتي: «الدسائس تُحاك». لقد كان دوماً يفكر في شيء آخر، أما بالنسبة لنا، فإن الدسائس تُحاك أيضاً على المستوى الحضري وأسماء الأعلام أيضاً.



الصورة رقم 12

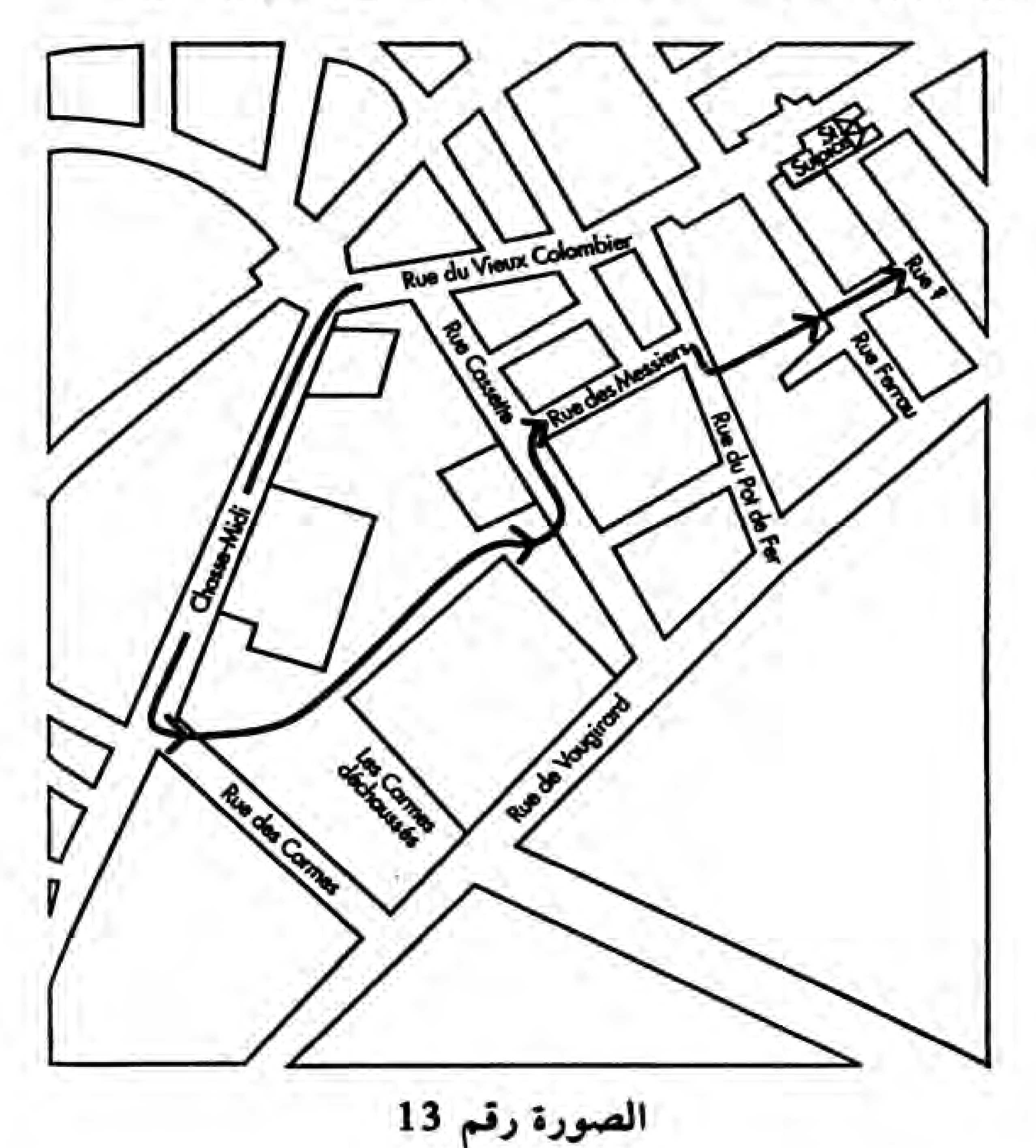
يقول لنا النص إنّ دارتانيون سيعود، بعد زيارته للسيد تريفيل في شارع فيو كولومبي، إلى منزله سالكاً أطول شارع (فلم يكن مستعجلاً للعودة إلى منزله، كان يودُّ التجوُّل وهو يفكِّر في حبيبته مدام بوناسيو). ولكننا لا نعرف أين يقع شارع الفوسوَيُور، وإذا تأملنا خريطة باريس الحالية، فإننا لن نعثر لها على أثر. سنتبع إذن دارتانيون الذي كان يمشي «متأملاً النجوم في السماء، يتأوه أحياناً، وأحياناً أخرى يبتسم».

إذا قرأنا النص معتمدين على خريطة باريس سنة 1625 (الصورة 13)، فإن دارتانيون سينعطف عند شارع شيرش ميدي (الذي كان يُسمى حينها شاس ميدي، كما يُخبرنا بذلك دوماً)، وسيسلك بعد ذلك زقاقاً صغيراً، ما يُسمى حالياً زنقة داساس، وهو فيما أعتقد زنقة كارميس قديماً، وسيمرّ قريباً من شارع فوجيرار، وسيُعَرج يساراً لأنّ «المنزل الذي كان يسكنه أراميس يوجد بين شارع كاسيت وشارع سيرفاندوني». ومن شارع كارميس سيقطع دارتانينون حقلاً يُحاذي دير كارميس دي شوسي، وسيقطع شارع كاسيت، ويسلك زنقة لي ميسيو (تسمى حالياً زنقة ميزيير)، وسيقطع، بطريقة ما، شارع فيرو حيث منزل أتوس، دون أن يدري ذلك (لأنه كان يتسكع كما يفعل ذلك كل العاشقين). فإذا كان منزل أراميس يقع بين شارع كاسيت وشارع سيرفاندوني، فإنه سيكون في شارع كانيفي، حتى وإن لم يكن هذا الشارع قد وجد في سنة 1625[1]. إلّا أنّ المنزل لا بد أن يكون في زاوية زنقة

---

(1) لقد قمت بمراقبة ذلك من خلال خريطة قديمة لباريس تعود إلى سنة =

سيرفاندوني (التي أسميها في خريطتي «الزنقة»؟)؛ فمن هذه الزنقة سيُطِل ظِلّ (سنعرف بعد ذلك أن الأمر يتعلق بمدام بوناسيو).



الصورة رقم 13

= 1609. ولقد كانت هناك أسماء لأزقة لم تكن قد وُجدت بعد أو كان لها اسم مختلف. ومع ذلك ففي تقرير لسنة 1636 «حالة وأسماء كل أزقة العشرين حياً في باريس» فإن الأسماء تتطابق مع خريطة 1716. وبما أن الخرائط التي اطّلعت عليه لا تشير إلى أسماء الأزقة الصغيرة (...) أعتقد أن رسمي يُعيد بشكل مُرضٍ وضعية باريس سنة 1625.

ولكن مع كامل الأسف، إذا كنا كقراء فعليين نذكر شارع سيرفاندوني بتأثر بالغ، فلأنه الشارع الذي كان يقطن فيه رولان بارث، وأنّ أراميس لا يمكن أن يسكن شارع سيرفاندوني لأنّ أحداث هذه القصة تجري سنة 1625 في حين أن المهندس المعماري الفلورنتيني جيوفاني نيكولو سيرفاندوني ولد سنة 1695، وهو الذي رسم واجهة الكنيسة سنة 1733، وسُمي الشارع باسمه تكريماً له.

فعلى الرغم من أنّ دوما كان يعرف أن زنقة شيرش ميدي كانت تسمى في تلك الفترة شاس ميدي، فإنه أخطأ فيما يتعلق بشارع سيرفاندوني. وكان من الممكن أن يكون الأمر عظيماً لو أنّه كان خاصاً فقط بالسيد دوما، وهو المؤلف الفعلي. إلا أننا الآن أمام نصّ. فنحن باعتبارنا قراء مطواعين نقرأ هذه التوجيهات لنجد أنفسنا كلية في باريس الواقعية الشبيهة بباريس سنة 1625، حيث سيُشار إلى زنقة لا وجود لها، على الأقل من خلال هذا الاسم.

ولقد ناقش المناطقة والفلاسفة كثيراً الوضع الأنطولوجي للشخصيات والموضوعات التي تؤثث رواية ما، وناقشوا أيضاً ماذا يعني القول: إن «ب» صحيحة عندما تكون «ب» قضية لا علاقة لها بالعالم الواقعي، بل هي جزء من عالم تخييلي. لقد قررنا في المحاضرة السابقة ألا ندرس سوى القضايا المنتمية إلى الحس المشترك. فكيفما كان موقفكم الفلسفي فأنتم مستعدون للقول إن شارلوك هولمز هو، في العالم الذي ابتدعه أ. كونان دويل، عازب، وإذا حدث أنْ طلب من واتسون في مغامرة من مغامراته ثلاث تذاكر للقطار لأنه يتهيأ لمطاردة الدكتور موريارتي مصطحباً

معه زوجته، فإنكم ستشعرون بنوع من الحرج. واسمحوا لي أن أستعمل مقولة بسيطة تتعلق بالحقيقة: ليس صحيحاً أن هولمز له زوجة، تماماً كما أن مبنى Empire State Building لا يوجد في برلين. وهذا كلّ ما في الأمر.

فهل نملك اليقين نفسه للقول بعدم صحة أن يكون أراميس قد سكن في رأس شارع سيرفاندوني؟ بالتأكيد يمكننا ذلك. وستدخل الأمور ضمن نظام أنطولوجي إذا نحن أكّدنا أنّ أراميس –ضمن عالم الممكنات للفرسان الثلاثة– كان يسكن في زاوية الشارع «س» الذي يسمى سيرفاندوني بفعل خطأ ارتكبه المؤلف الفعلي، والحال أنّ هذه الزنقة كانت تحمل اسماً آخر. ولقد أقنعنا دونالين[1] بذلك: إذا كنت أعتقد (خطأ) أن جونز هو قاتل سميث عندما أتحدث عن قاتل سميث، فإنني بالتأكيد لا أشير إلى سميث، حتى وإن كان جونز بريئاً.

ولكن الأمور أعقد بكثير من هذا. أين تقع زنقة الفوسوَيُور حيث كان يسكن دارتانيون؟ لقد كانت موجودة في القرن السابع عشر ولا وجود لها الآن لسبب بسيط: إنّ الزنقة القديمة الفوسوَيُور أصبحت الآن زنقة سيرفاندوني. وبناء عليه:

1 – أراميس كان يسكن في مكان لم يكن يحمل سنة 1625 هذا الاسم،

2 – إن دارتانيون كان يسكن في الزنقة نفسها التي كان يقطن فيها أراميس، ولم يكن يعلم ذلك، ويوجد في وضعية غريبة من

---

(1) Keith S. Donnellan, « Reference and Definite Descriptions », *Philosophical Review* 75 (1966), pp. 281-304.

الناحية الأنطولوجية: لقد كان يعتقد أنّ هناك زنقتين مختلفتين في عالمه، في حين لم تكن هناك -في باريس 1625- سوى زنقة واحدة تحمل اسماً واحداً.

ولنعلن ذلك، صراحة إنّ خطأ من هذا النوع غير محتمل الوقوع: لقد اعتقدت البشرية جمعاء لمدة قرون وجود جزيرتين، سيلان وتابروبان، ولقد كان جغرافيو القرن السادس عشر يرسمون موقعين لهما، وبعد ذلك سنكتشف أن الأمر يتعلق بتأويل كيفي للوصف الذي قدمه الرحالة، ولم يكن هناك سوى جزيرة واحدة. ولقد اعتقدت البشرية أيضاً لمدة قرون بوجود نجمتين؛ نجمة الصباح ونجمة المساء، فوسفوروس وفيسبير، في حين لم تكن هناك سوى نجمة واحدة فينوسيا.

ومع ذلك، فإنّ هذه الوضعية مختلفة عن وضعة دارتانيون. فنحن، سكان الكوكب الأرضي، نلاحظ من بعيد وجود كيانين، فيسبير وفوسفوروس، في لحظتين مختلفتين من اليوم، ولهذا قد يكون مبرراً أن نعتقد في وجود نجمتين مختلفتين. ولو كنا من سكان فوسفوروس فسيكون من المستحيل الاعتقاد بوجود فيسبير، ذلك أنْ لا أحد منا رآها تلمع في السماء. إن قضية فيسبير وفوسفوروس موجودة عند فريجه وعند الفلاسفة الأرضيين لا عند الفلاسفة الفوسفوريين إذا وجدوا.

ويبدو جلياً أن دوما، وهو يخطئ باعتباره مؤلفاً فعلياً، كان في وضعية الفلاسفة الأرضيين. أما دارتانيون فقد كان في عالمه الممكن في وضعية الفلاسفة الفوسفوريين. فإذا كان يقطع الشارع الذي يُسمى حالياً سيرفاندوني، فعليه أن يعرف أنّ هذا الشارع

يسمى شارع الفوسوَيُور وهو الشارع الذي كان يقطن فيه. فكيف يمكنه التفكير في زنقة أخرى هي تلك التي يقطن فيها أراميس؟

فلو كانت رواية **الفرسان الثلاثة** رواية للعلم الخيالي، أو نموذجاً من مادة «السردية المتناقضة ذاتياً» فلن يُطرح المشكل أبداً: بإمكاني أن أكتب قصة ملاح فضائي ينطلق في الفاتح من يناير 2001 من فيسبير ليصل إلى فوسفوروس سنة 1999. وسيكون لذلك عشرات المبررات. مثلاً قد تؤكِّد قصتي، وجود عالمين متفاوتين زمنياً بسنتين، العالم الأول هو عالم فيسبير، وهي نجم يسكنه مليون نسمة وكل سكانه لهم عيون زرق ويحكمهم ملك اسمه ستان لوريل، أما النجمة الثانية فهي فوسفوروس يسكنها 999999 (ولا وجود لستان لوريل في هذه الجمهورية) ويشبه هؤلاء السكان تمام الشبه سكان فيسبير (لهم الأسماء نفسها والخصائص نفسها والتاريخ الشخصي نفسه والروابط العائلية نفسها). أو بإمكاني أن أتصور أن هذا الملاح الفضائي قد سافر في الزمن عندما كانت فيسبير تسمى فوسفوروس نصف ساعة قبل أن يقرر السكان إعطاء كوكبهم اسماً جديداً.

إلّا أنّ الأمر خلاف هذا، فمن شروط الرواية التاريخية أن يكون ما يحدث في الرواية مطابقاً لما يحدث في تلك المرحلة في العالم الواقعي، بغضّ النظر عن عدد الشخصيات التخييلية المدرجة في هذا الكون.

ومع ذلك هناك حلّ لمشكلتنا هاته: فبما أنّ هناك بعض مؤرخي باريس الذين افترضوا -على الأقل سنة 1636- أنّ زنقة الفوسوَيُور التي تتقاطع حالياً مع زنقة كانيفي أصبحت تسمّى بيي

دو بيش، فهذا معناه أنّ دارتانيون كان يقطن زنقة الفوسوَيُور وأراميس يقطن زنقة بيي دو بيش، وأن دارتانيون الذي اعتقد في وجود زنقتين مختلفتين كان يعلم أنه يقطن في زنقة هي امتداد لزنقة أراميس، وبفعل خطأ ما اعتقد أنّ الزنقة التي يقطنها أراميس لا تسمى بيي دو بيش، بل سيرفاندوني، ولـمَ لا يكون الأمر كذلك؟ فربما كان يعرف شخصاً في باريس من فلورانسا يسمى سيرفاندوني، وهو الجدّ الأكبر للمهندس المعماري لسان سيلبيس وخلطت ذاكرته بين الاسمين.

إلّا أنّ الأمر ليس كذلك: إنّ نص **الفرسان الثلاثة** لا يقول لنا إن دارتانيون وصل إلى ما كان يعتقده زنقة سيرفاندوني؛ إنّ النص يقول لنا إن دارتانيون وصل إلى زنقة سيعتقد القارئ أنها زنقة سيرفاندوني فعلاً.

فكيف الخروج من هذا المأزق؟ نستطيع ذلك من خلال قبولنا فكرة أنَّ ما قمت به إلى حدّ الآن هو تمييع لنقاش حول أنطولوجية الشخصيات السردية. ذلك أنّ ما يهمنا في واقع الأمر ليس أنطولوجية العوالم الممكنة وسكانها (وهو أمر له أهميته في المنطق الجِهي)، بل وضعية القارئ.

فأن يكون هولمز عازباً، فهذا أمر أخبرنا به النص الذي يشكِّل متن قصصه مجتمعة. وفي المقابل أن لا يكون لزنقة سيرفاندوني أي وجود سنة 1625، فهذا أمر نعرفه من خلال الموسوعة، أيّ من خلال كتاب تاريخي لا أهمية له ولا علاقة له بقصة دوما. وعندما نتأمل الأمر ملياً، فإننا ندرك أنه شبيه بقصة **ذات القلنسوة الحمراء**. فأنْ لا تتكلم الذئاب فهذا أمر ندركه من خلال تجربتنا

كقراء فعليين. ومع ذلك، فإن القارئ النموذجي يقبل هذا العالم الذي تتكلم فيه الذئاب. والحال إذا كنا نقبل أن الذئاب تتكلم في الغابة، فلماذا لا نقبل أن يكون في باريس سنة 1625 زنقة اسمها سيرفاندوني؟ في الواقع هذا ما نفعله الآن وسنستمر في فعله إذا أعدنا قراءة رواية **الفرسان الثلاثة** بعد كلّ ما قلته لكم.

لقد شدَّدت في كتابي **حدود التأويل** على التمييز بين استعمال نصٍّ ما وتأويله. و«أستعمل» الآن رواية **الفرسان الثلاثة** لكي أستمتع بمغامرة شيِّقة في عالم التاريخ والمعرفة الموسوعية. وبالفعل، أصارحكم بذلك، استمتعت كثيراً وأنا أُحصي عدد الأزقة التي ابتدعها دوما، وأنا أتفحص الخرائط القديمة للقرن السابع عشر، ولكنها خرائط غير دقيقة. فبإمكاننا أن نفعل ما نشاء بنصٍّ سردي. ولقد استهواني لعب دور القارئ الذُّهاني والبحث عن إمكانية تطابق باريس القرن السابع عشر أو عدم إمكانية ذلك مع الوصف الذي يقدِّمه دوما.

ومع ذلك لم أتصرف كقارئ نموذجي، ولا كقارئ فعلي سوي. إنّ معرفة سيرفاندوني تتطلب امتلاك معرفة فنية كبيرة، ومن أجل معرفة أن زنقة سيرفاندوني هي زنقة الفوسوَيُور يجب التوفُّر على ثقافة متخصِّصة. فمن المستحيل أن يكون عمل دوما -الذي يقدّم سردياً وأسلوبياً باعتباره رواية تاريخية شعبية- أن يتوجه إلى جمهور من الخاصة. وبناء عليه، فإنَّ القارئ النموذجي الذي يفترضه دوما ليس مطالباً بمعرفة الدقائق التي أهملها دوما لزنقة سيرفاندوني التي كانت تسمى سنة 1625 زنقة الفوسوَيُور وسيتابع قراءته باطمئنان.

فهل حُلّ الإشكال؟

كلا بالتأكيد. ولنفترض أن دوما جعل دارتانيون يخرج من قصر تريفيل متجهاً نحو زنقة لوفيو كولومبيي وجعله يعرج نحو زنقة بونابارت (وهي زنقة تتقاطع مع زنقة لوفيو كولومبيي، وموازية لزنقة فيرو، ولكنها كانت تسمى آنذاك بودوفير). آه هذا لا يمكن، سيتجاوز الأمر كل الحدود. إما أن نلقي بالكتاب أرضاً متقزّزين، وإما أن نقرأه معتبرين أنه ارتكب خطأ ونقدم أنفسنا باعتبارنا قراء نموذجيين لرواية تاريخية. إنّ الأمر بالتأكيد لا يتعلق بهذا، بل يتعلق برواية من العلم الخيالي، أو بتلك القصص التي يطلق عليها الزمن المفارق[1] (Uchronies) تجري أحداثها في زمن تاريخي مشوّه حيث ينازل جول سيزار نابليون، وحيث يبرهن إقليدس على نظرية فيرمات.

ولماذا لا نقبل أن يسلك دارتانيون زنقة بونابارت ونقبل أن يسلك زنقة سيرفاندوني؟ هذا أمر بديهي: لأنّ كل الناس تقريباً يعرفون أنه من المستحيل أن تكون هناك زنقة اسمها بونابارت في باريس القرن السابع عشر، في حين قليل من الناس يعرفون زنقة سيرفاندوني، والدليل على ذلك أنّ دوما نفسه كان يجهل ذلك.

---

(1) Uchronie يعرِّفها *Le grand Robert* كما يلي: «بناء تاريخي تخييلي يستند إلى نقطة تاريخية ومجموعة من القواعد». والأمر يتعلق في الحالة التي يشير إليها أمبيرتو إيكو إلى خلط زمني يؤدي إلى تقابل شخصيات من حقب تاريخية مختلفة، كأن يعود عبد الرحمان الداخل (صقر قريش) ليحاكَم على يد الإسبان، أو يعود عمر الخيام ليحاكَم في عصرنا بسبب أشعاره التي تمجّد الخمر، كما في قصة زكريا تامر (المترجم).

وفي هذه الحالة، فإنَّ قضيتنا لا تتعلق بأنطولوجية الشخصيات التي تقطن العوالم السردية، بل بحجم موسوعة القارئ النموذجي. إنَّ القارئ النموذجي الذي تتوقعه رواية **الفرسان الثلاثة** يتميز بحبّ استطلاع بسيط يرغب في إعادة بناء الوضع التاريخي الذي تشير إليه رواية دوما من زاوية نظر بسيطة. إنه يعرف بونابارت، وله فكرة عامة عن الاختلاف بين حكم لويس الثالث عشر وحكم لويس الرابع عشر، والمؤلف نفسه يقدم له كمّاً من المعلومات في بداية المحكي وأثناءه ولا ينوي الاطّلاع على الأرشيف الوطني للتأكد هل وُجد فعلاً كونت يُقال له روشفور، وهل عليه أن يعرف أيضاً هل كانت أميركا قد اكتُشِفت في زمن دارتانيون أم لا؟ إنّ النص لا يقول ذلك ولا يدفع إلى استنتاج هذا الأمر. ولكن بإمكاننا المجازفة والقول إذا كان دارتانيون سيلتقي بكريستوف كولومب في زنقة سيرفادوني فإنّ القارئ سيستغرب هذا الأمر. أقول «كان عليه»، لأنّ الأمر لا يتعلق هنا سوى بفرضية. وبالفعل هناك قراء مستعدون للاعتقاد بأنّ كريستوف كولومب كان معاصراً لدارتانيون، ذلك أنّ كل ما ليس حاضراً عندهم هو ماضي، وماضي شديد الغموض. وهكذا، وبعد أن قلنا إنّ النص يفترض عند القارئ النموذجي موسوعة من حجم بعينه، سيصبح من الصعب تحديد حجم هذه الموسوعة.

إنّ المثال الذي يتبادر إلى ذهني الآن هو رواية *Finnegans Wake* التي تتوقع وتشترط وتلحّ على قارئ نموذجي يتمتع بأهلية موسوعية لا محدودة، أكثر من تلك التي يتوفر عليها المؤلف الفعلي جيمس جويس، قارئ قادر على الكشف عن الإشارات

البعيدة والترابطات الدلالية، في الوقت الذي يعجز المؤلف الفعلي عن القيام بذلك. وفي الواقع، فإن النص يستدعي قارئاً مصاباً بأرق مثالي. إنّ دوما لم يكن يفكّر في قارئ له أسلوبي أنا الذي قررت التأكد من وضعية زنقة ليفوسيور. إنه لم يكن كذلك، فأمرٌ كهذا كان يثير عنده الحنق. وعلى العكس من ذلك، كان جويس يريد قارئاً يكون قادراً على الخروج من الغابة في أية لحظة ليفكّر في غابات أخرى، غابة الثقافة اللامحدودة وغابة التناصّ، حتى وإن كانت غابة *Finnegans Wake* لامنتهية احتمالياً، لدرجة أنّ الذي يدخلها لا يخرج منها أبداً.

فهل يمكن القول إنّ كلّ نصّ سردي يرسم معالم قارئ من هذا النوع شبيه بفونيس بورخيص؟ بالتأكيد لا. فنحن لا نتوقع من قارئ **ذات القلنسوة الحمراء** أن يكون عارفاً بجيوردانو برينو، في حين ذاك ما نتوقعه من قارئ *Finnegans Wake*. وفي هذه الحالة ما هو حجم الموسوعة التي يتطلبها كلّ نص سردي؟

لقد مكّننا كلّ من روجي شانك وبيتر شيلدرز في كتابهما *The Cognitive Computer*[1] من إثارة المشكلة من زاوية أخرى: ما هو حجم الموسوعة التي يجب توفيرها لآلة لكي تستطيع كتابة **حكايات إيزوب** (وتفهم إذن، أي تعرف القراءة)؟

فقد انطلقا في برنامجهما (Tale-Spin) من معلومة موسوعية دنيا تتمثل في مساءلة الحاسوب عن الكيفية التي يتصور بها الدب

(1) Roger C. Schank (en collaboration avec Peter G. Childers), *The Cognitive Computer*, Reading, Ma., Addison-Wesley, 1984. Les citations qui suivent se réfèrent aux pages 81-89.

الحصول على العسل، وذلك من خلال خلق «مزيج من الشخصيات والوضعيات تشكل حالة إشكالية عندهما».

لقد كان جو بير يسأل إرفينغ في البداية عن المكان الذي يمكن أن يعثر فيه على العسل. ويجيب إرفينغ هناك خلية نحل في سنديانة. إلا أنّ جو بير في حكاية من الحكايات الأولى التي ولدها الحاسوب كان يشمئز، فقد كان يعتبر أن هذا ليس جواباً. وبالفعل، فقد كان ينقص أهليته الموسوعية المعلومة التي نشير من خلالها أحياناً -كنائياً- إلى المكان الذي يمكن أن نعثر فيه على أكل، بالإحالة على مصدر الأكل لا طبيعته. ولقد كان بروست يمتدح فلوبير الذي كتب «اقتربت مدام بوفاري من المدفئة»، ويسجل بروست أنّ النص «لا يشير في أيّ مكان إلى أنها كانت تحسّ بالبرد». وهذا ليس كل شيء، فلا وجود لأية إشارة تؤكّد أنّ المدفئة تنتج الحرارة. لقد فهم شانك وشيلدرز أنّ عليهما أن يكونا أكثر وضوحاً مع الحاسوب، لهذا مدّاه بمعلومات عن العلاقة بين الغذاء ومصدره. ولكن عندما كرَّر إرفينغ أنّ في السنديانة خلية نحل، ذهب جو بير إلى السنديانة والتهَمَ الخلية. لقد كانت موسوعته ما زالت ناقصة: فلقد كان من الضروري أن يفسرا له الاختلاف القائم بين المصدر كعنصر حاوٍ والمصدر كموضوع في ذاته، ذلك أن شخصاً ما، كما يؤكد ذلك المؤلفان، إذا شعر بالجوع، وقلت له ابحث عن الثلاجة، فإنك لا تريد أن تقول له كُلْ الثلاجة، بل افتحها لتجدَ أكلاً. ولكن إذا كان هذا الأمر بديهياً عند كائن إنساني، فهو ليس كذلك قطعاً عند آلة.

وحدث شيء آخر، فعندما قيل للآلة كيف تستعمل بعض

الوسائل من أجل الحصول على بعض النتائج (مثلاً «إذا رغب شخص ما في شيء ما، فعليه أن يساوم صاحبه») . وهذا ما أعطى القصة الآتية:

«لقد كان جو بير يتضور جوعاً، وطلب من إرفينغ بيرد أن يدلّه على مكان العسل. ورفض إرفينغ أن يدله على العسل. وعرض عليه جو بير أن يحضر له دودة إنْ هو دلّه على مكان العسل، وقبل إرفينغ العرض، إلّا أنّ جو لم يكن يعرف من أين سيحضر دودة، فطلب من إرفينغ أن يدلّه على مكان الدود، فرفض إرفينغ، فاقترح عليه أن يأتيه بدودة إذا هو دلَّه على مكان الدود، فقبل إرفينغ، إلّا أنّ جو لم يكن يعرف أين يوجد الدود، وسأل إرفينغ عن ذلك ورفض هذا الأخير الإجابة، حينها اقترح عليه أن يأتيه بدودة إذا هو دلَّه على مكان الدود».

فمن أجل تجنب هذه الحلقة المفرغة كان من الضروري أن نقول للحاسوب إننا لا يمكن أن نقترح على شخصية الطلب نفسه مرتين، إذا سبق له أن فشل في الاستجابة للطلب الأول، لهذا كان عليه أن يبحث عن حلٍّ آخر. إلّا أنّ هذا التوجيه ذاته خلق مشاكل أخرى، فقد كان له تفاعلات سيئة مع معلومات متتالية من قبيل «إذا كانت شخصية ما تشعر بالجوع ورأت الأكل، فإنها ترغب في أكله»، أو «إذا حاول شخص ما الحصول على طعام وفشل في ذلك، فإنه سيغضب»، فلننظر ما حصل مع الآلة.

لقد رأى بيل الثعلب هنري الغراب يحمل في منقاره قطعة جبن. وكان بيل جائعاً جداً، واشتهى القطعة، فكان عليه أن يُقنع هنري بالغناء. فتح هنري فمه وسقطت الجبنة على الأرض. فرآها

بيل واشتهاها ثانية. والحال أنّ الحاسوب كان مبرمجاً على أن لا يمنح شخصية ما مرتين الهدف نفسه، ولهذا لم يستطِع بيل أن يُشبع جوعه وغضب. فذهب بيل إلى الجحيم، ولكن ماذا حدث للغراب.

لقد رأى هنري الغراب قطعة الجبن على الأرض، وأحسَّ بالجوع، إلا أنه كان يعرف أنه صاحب الجبنة، وكان يريد أن يكون نزيهاً مع نفسه، ولهذا لم يودّ أن يخدع نفسه لكي يحصل على الجبنة. وفي الآن نفسه لا يريد أن يدخل في منافسة مع نفسه، وبالإضافة إلى ذلك تأكَّد له أنه يمتلك أسبقية على نفسه، ولهذا رفض أن يخضع للجبنة (فلو فعل ذلك لخسر الجبنة)، ولهذا السبب، طرح على نفسه مهمة إحضار دودة إنْ هو خضع للجبنة. واتضح له أنّ الأمر كذلك، ولكنه لم يكن يعرف أين يوجد الدود. ولهذا قال لنفسه: «هنري هل تعرف أين يوجد الدود؟» وبطبيعة الحال لم يكن يعرف هذا الأخير أين يوجد الدود ولهذا قرر. . . (حلقة مفرغة جديدة).

يجب أن نكون على اطّلاع واسع لكي نقرأ قصة. غير أنه بالرغم من كلّ المعلومات التي مدَّ بها شانك وشيلدرز حاسوبهما، فإنهما لم يستطيعا أبداً أن يعلِّماه كيف يجيب عن أين توجد زنقة سيرفاندوني. إن عالم جو بير عالم صغير جداً.

إنّ قراءة عمل تخييلي معناه تقديم تخمينات استناداً إلى المعايير الاقتصادية التي تتحكم في العالم التخييلي. لا وجود لقواعد، أو بالأحرى كما هو الشأن في كلّ الدوائر الهرميسية، علينا افتراض هذه القواعد في اللحظة التي نتهيأ لاستنتاجها من النص. فلهذا السبب، فإنّ القراءة هي مراهنة: نراهن على أننا

سنكون أوفياء لاقتراحات الصوت الذي لا يقول لنا صراحة إنه يقترح علينا شيئاً ما.

ولنعُد إلى دوما، ولنحاول أن نقرأه كما يقرؤه قارئ تكوَّن في *Finnegans Wake* ويشعر، بناءً على ذلك، أنه قادر على العثور في كلِّ مكان على مفاتيح وقرائن وتلميحات ودارات دلالية. فلنحاول القيام بقراءة «متشككة» للـ «**فرسان الثلاثة**».

ولنفترض أن التلميح إلى زنقة سيرفاندوني لم يكن خطأً، بل قرينة. لقد نشر دوما هذا «الأثر» على «هامش» النص، لكي يفهمنا أنَّ كلّ نص تخييلي يحتوي على تناقض أساس من خلال محاولة فاشلة للمطابقة بين العالم التخييلي والعالم الواقعي. لقد كان دوما يحاول البرهنة على أنَّ كل تخييل يشتمل على تناقض ذاتي. إنَّ عنوان الفصل الأول «الدسائس تُحاك» لا يحيل على غراميات دارتانيون أو الملكة فحسب، بل يحيل أيضاً على طبيعة السردية ذاتها.

ومع ذلك، فإن الأمر يتعلق هنا بمعيار الاقتصاد. ولقد سبق أنْ ذكرنا أنَّ نيرفال كان يريد منا أنْ نبني القصّة، مستندين في حكمنا هذا إلى وفرة الإشارات الزمنية في **سيلفي**. ومن الصعب أن نتصور أن هذه الإشارات هي إشارات زائدة. فليس صدفة إذا كان التاريخ الوحيد المدقق في الرواية لا يظهر إلا في نهاية الرواية، تماماً كما لو أنه يريد أن يدفعنا إلى إعادة قراءته من أجل العثور على مقطع القصة الذي ضيَّعه السارد، ولم نتوصل بعد إلى التعرف عليه. إن الإشارات الزمنية التي ينشرها نيرفال في نصِّه توجد جميعها في محاور هامة من الحبكة، بالضبط في اللحظة التي

يكون فيها القارئ مدعواً إلى القيام بقفزات زمنية، والتخلي عن الحاضر السردي لكي ينغمس في جزئية من الماضي. إنها إشارات شاحبة تلميحية منتشرة وسط الضباب.

وبالمقابل، إذا أردْنا أن نقتفي أثر المفارقات الزمنية في عمل دوما، فسنعثر على الكثير منها، ولكن لن نعثر عليها في مواقع استراتيجية. ففي الحلقة التي يتمّ الحديث فيها عن زنقة سيرفاندوني، فإنّ بناء النصّ الذي بلوره الصوت السارد يرتكز على غيرة دارتانيون، ولن يغير هذا الأمر أي شيء من درامية هذا البناء إذا هو سلك أزقة أخرى. صحيح أن ناقداً تلقى تكوينه في مدرسة الشكّ، بإمكانه أن يلاحظ أنّ الفصل في كليته متمحور حول الخلط الذي يميز هوية الشخصيات: في البداية نلمح ظلاً، وبعد ذلك نتعرف عليه باعتباره مدام بوناسيو، وتتحدث هذه المرأة بعد ذلك إلى شخص يعتقد دارتانيون أنه أراميس، ليكتشف أنه امرأة، وفي الأخير يرافق مدام بوناسيو شخص سيظنه دارتانيون من جديد أنه أراميس أو عاشق لمدام بوناسيو، لكي نُخبر أن الأمر يتعلق باللورد بيكينغهام، خليل الملكة... فلماذا لا نتصور أن استبدال أسماء الأزقة هو فعلٌ مقصود وأنه يشتغل باعتباره إعلاناً عن مجاز للتبادل في مجال الشخصيات وأن هناك توازياً بديعاً بين نوعين من أنواع الغموض؟

إن الجواب بسيط: يشكل تبادل الشخصيات ولعبة الكشف والتعرف، على مدار الكتاب، نسقاً قائم الذات، وهو أسلوب الروايات الشعبية في تلك المرحلة. إنَّ دارتانيون يرى في كلّ الشخصيات المجهولة التي يلتقي بها وجه البئيس الشهير رجل

مينغ. إنه يعتقد أن مدام بوناسيو خائنة، ليدرك بعد ذلك أنها طاهرة كالملائكة. سيتعرَّف أتوس في ملامح ميلادي على آن دو بروي، التي تزوَّجها سنوات قبل ذلك، ليكتشف في النهاية أنها مجرمة، سترى ميلادي في جلاد مدينة «ليل» أخ الرجل الذي كانت سبباً في إفلاسه، وهكذا دواليك . . . وفي المقابل، فإنّ المفارقات الزمنية الخاصة بزنقة سيرفاندوني لا ينتج منها أي اكتشاف. سيستمر أراميس في السكن في هذه الزنقة التي لا وجود لها على مدار الرواية، وبعد انتهائها أيضاً. فإذا قبلنا قواعد رواية الفروسية للقرن التاسع عشر، فإنّ زنقة سيرفاندوني ستصبح ممراً لا مخرج له.

وإلى هذا الحدّ، فإننا في تساؤلنا عمّا يمكن أن يحدث لو أنّ نيرفال قال بأنّ العربة لم يكن يجرها أي حصان، وأن ريكس ستوت وضع ألكسندر بلاتز في نيويورك، وإذا كان دوما جعل دارتانيون يسلك زنقة بونابارت، فإننا نكون في الواقع نقوم بلعب ذهني ممتع. إننا بالتأكيد تسلينا كما يفعل ذلك أحياناً الفلاسفة، ولكن علينا ألا ننسى أنّ نيرفال لم يقُل أبداً إنّ العربة كانت تسير بلا حصان، وإن ألكساندر بلاتز توجد في نيويورك وإن دوما لم يجعل أبداً دارتانيون يسلك زنقة بونابارت.

إنّ الأهلية الموسوعية التي يجب أن يتوفر عليها القارئ يحددها النص (الحدود الموضوعة للحجم الذي لا يُقاس للموسوعة القصوى التي لا يملكها أحد أبداً). على القارئ النموذجي عند دوما أن يكون عارفاً أن نابليون بونابرت لا يمكن أن تكون له زنقة باسمه سنة 1625، ولن يرتكب دوما في جميع الحالات هذا الخطأ. إلا أن هذا القارئ نفسه ليس مجبراً على

معرفة مَن هو سيرفاندوني، ولهذا، فإنّ دوما سمح لنفسه أن يعينه في موقع سيئ. يلمح النصّ التخييلي إلى بعض الأهليات التي يجب أن يتوفر عليها القارئ، ويفرض أخرى، أما ما تبقى، فإنه يظلّ عمومياً، دون أن يفرض علينا استكشاف الموسوعة القصوى.

أما فيما يتعلق بحجم الموسوعة التي يجب أن يتوفر عليها القارئ، فهذا أمر خاضع للتخمينات. إن الكشف عنه معناه الكشف عن استراتيجية المؤلف النموذجي الذي لن يكون صورة فوق البساط، بل القاعدة التي تمكّننا من التمييز بين صور متعددة في البساط السردي.

فما هي العبرة من هذه القصة؟ إنّ عبرتها أن النصوص التخييلية يجب أن تساعدنا على تجاوز قصورنا الميتافيزيقي. إننا نعيش داخل المتاهة الكبرى للعالم -إنها أكبر وأعقد من غابة **ذات القلنسوة الحمراء**- التي لم ننجح إلى حدّ الآن في التعرُّف على كلّ دروبها والتي لا نستطيع أبداً التعبير عن رسمها الكلي. أملنا الوحيد أن تكون هناك قواعد لهذا اللعب. ولقد طرحت الإنسانية على نفسها منذ قرون عديدة قضية معرفة هل هذه المتاهة لها مؤلف واحد أم مؤلفون عديدون. وتصورنا الله، أو الآلهة، باعتباره مؤلفاً فعلياً وسارداً أو مؤلفاً نموذجياً. ولقد تساءلنا عن طبيعة الإله الفعلي: هل له لحية؟ هل هو مؤنث أم مذكر أو لا نوع له؟ هل يسكن في أعالي السماء أم في قمة الأولمب؟ هل ولد؟ هل هو موجود منذ الأزل أو هل مات (حالياً) كما مات ماركس وفرويد؟ ولقد تمّ البحث في كل مكان عن إله سارد في أحشاء الحيوانات وتحليق العصافير وفي الشوك الحار والجملة الأولى من الوصايا العشر.

ولكن لا أحد -لا الفلاسفة ولا الدين- بحث عنه باعتباره قاعدة للعبة، كقانون يجعل هذه المتاهة قابلة لأن تُسلك وتُفهم (أو ستكون كذلك في يوم ما). وفي هذه الحالة، فإن الله هو شيء علينا أن نكتشفه في اللحظة التي نكتشف فيها السبب الذي يجعلنا نتحرك في قلب هذه المتاهة، أو على الأقل في اللحظة التي نكتشف فيها الطريقة التي يطلب منا أن نسلك وفقها هذه المتاهة.

إننا نحب الروايات البوليسية، كما كتبت ذات مرة في **حاشية على اسم الوردة**[1]، لأنها تثير قضية مشابهة لتلك التي أثارتها الفلسفة وأثارها الدين أيضاً: «من فعل هذا؟ من المسؤول عن كلّ هذا؟»، ولكن الأمر يتعلق هنا بميتافيزيقا موجهة إلى القارئ الأول. أما القارئ الحاذق، فإنه يعمق من تساؤله: كيف يمكنني التعرف (حدسياً) على المؤلف النموذجي، أو كيف يمكنني بناؤه لكي يكون لقراءتي معنى؟ لقد تساءل ستيفان دودالوس قائلاً: هل يمكن اعتبار ذاك الذي ينحت كتلة خشبية، كيفما اتفق ليحصل دون رغبة منه على صورة بقرة، مبدعاً لعالم فني؟ حالياً، وبعد شعرية "l'objet trouvé" أو "ready made" أصبحنا نعرف الجواب: سيكون الموضوع عملاً فنياً إذا كان من الممكن أن نتخيل وراء هذا الشكل العرضي استراتيجية مكونة لمؤلف. إن الأمر يتعلق بحالة قصوى تعبر بشكل رائع عن الرابط الوثيق، الرابط الجدلي، بين

---

(1) **حاشية على اسم الوردة** (*Apostille au Nom de la rose*): كتيب صغير كتبه إيكو سنة 1983 خصَّصه لشرح آليات الكتابة في روايته الشهيرة اسم الوردة. ولقد قمنا بترجمته إلى العربية ونشر في دار الحوار، سوريا، ضمن نصوص أخرى سنة 2009 (المترجم).

المؤلف والمؤلف النموذجي الذي يجب أن يتحقق في كل فعل للقراءة.

ضمن هذه الجدلية نستجيب لدعوة عرافة دلفي: «اعرف نفسك بنفسك». وبما أن «الله، الذي تتحدث عنه عرافة دلفي لا يتحدث حسب هيراقليط، ولا يخفي شيئاً، بل يبعث بإشارات»، فإنّ هذه المعرفة ستكون محدودة لأنها تحتوي على تساؤل دائم.

إنّ هذا التساؤل، رغم لامحدوديته، هو في الواقع محدود من خلال الشكل المختصر للموسوعة التي يشترطها عمل تخييلي. وفي المقابل لسنا متأكدين من أن العالم الواقعي بنسخه المتعددة اللامنتهية منته ولامحدود أو لامنتهٍ ومحدود.

إلا أنّ السردية تجعلنا نحسّ بالراحة تجاه الواقع لسبب آخر. سأشرح ذلك. إنّ محللي الترميز أو خالقي الرموز السرية يخضعون لقاعدة ذهبية: كلّ إرسالية يمكن فكّ رموزها، إذا كنّا نعرف أنّ الأمر يتعلق بإرسالية. وفي العالم الواقعي تكمن القضية في أننا منذ غابر الأزمان نتساءل هل هذه الإرسالية موجودة وهل لها معنى؟ أما فيما يتعلق بالكون السردي، فإننا متأكّدون من أنه يحتوي على إرسالية أودعتها هناك سلطة مؤلف هو أصلها، وهو ما يشكل تعاليم خاصة بالقراءة.

وهكذا، فإنّ بحثنا عن المؤلف النموذجي هو بحث عن بديل، عن صورة أخرى، صورة أب ضائع وسط ضباب لا نهاية له، إلى درجة أننا لا نَكَلّ أبداً من التساؤل لماذا هناك وجود وليس هناك عدم.

الفصل السادس

بروتوكولات تخييلية

إذا كانت العوالم السردية تمنحنا راحة كبرى، فلِمَ لا نحاول قراءة العالم الواقعي باعتباره رواية؟ وإذا كانت عوالم التخييل السردي بالغة الضيق وتمدُّنا براحة وهمية، فلِمَ لا نحاول بناء عوالم سردية تكون بالغة التعقيد ومتناقضة ومستفزة، شبيهة في ذلك بالعالم الواقعي؟

اسمحوا لي بأنْ أجيب عن السؤال الثاني، وهذا بالضبط ما فعله دانتي ورابلي وشكسبير وجويس، دون أن ننسى نيرفال بطبيعة الحال. عندما كنت أعالج «الأعمال المفتوحة» كنت أفكِّر في تلك الأعمال التي تسعى جاهدة بأنْ تظهر غامضة غموض الحياة ذاتها. صحيح أننا في رواية سيلفي، متيقِّنون بأن أدريان ماتت سنة 1832، ولكننا لسنا متيقنين أن نابليون مات سنة 1821 -من يدري؟ قد يكون استطاع الهرب من سانت هيلين، بمساعدة جوليان سوريل[1]، تاركاً هناك شبيهه، ليقضي ما تبقى من حياته في لوازي، تحت اسم الأب دودو، والتقى بالسارد سنة 1830. ومع ذلك، فإن اللعبة الغامضة في حكاية سيلفي، بين الحياة والحلم،

(1) جوليان سوريل بطل رواية **الأحمر والأسود** للروائي الفرنسي ستاندال (المترجم).

بين الحاضر والماضي، شبيهة باللايقين الذي يخيِّم على حياتنا اليومية، أكثر ممّا هي شبيهة بيقين سكارليت أوهارا[1] وهي تعلن أنّ «غداً يوم آخر».

لنعد الآن إلى السؤال الأول. لاحظت في كتابي **الأثر المفتوح**، وأنا أعلِّق على استراتيجية البثّ التلفزي المباشر الذي يحاول الإحاطة بمجموعة من الأحداث العرضية من خلال بنيات سردية، أن الحياة شبيهة بعوليس لا بـ«الفرسان الثلاثة». ومع ذلك كلّنا مجبرون على قراءتها كما لو أنها حكاية من حكايات ألكسندر دوما، لا باعتبارها حكاية من حكايات جويس[2].

ويبدو أن جاكوبو بيلبو يوافق هذا الرأي حينما يقول: «أعتقد أن داندي أصيل لا يمكن أبداً أن يمارس الجنس مع سكارليت أوهارا، ولا مع كونستانس بوناسيو، ولا مع أورور دو كايليس أيضاً. أنا ألهو مع المسلسل لكي أقوم بنزهة خارج الحياة، فالمسلسل يطمئننا لأنه يقترح علينا أشياء لا يمكن نيلها. الأمر ليس كذلك في واقع الأمر».

ليس كذلك؟

لا، لقد كان بروست على حقّ. الموسيقى الرديئة تمثل الحياة أكثر ما تمثلها سمفونية Missa Solemnis[3]. إنّ الفن يسخر منا

---

(1) سكارليت أوهارا بطلة رواية الكاتبة الأميركية مارغريت ميتشل ذهب مع الريح (المترجم).

(2) *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 168, note 13.

(3) Missa Solemnis: سمفمونية من سمفونيات بيتهوفن ألفها بين عامي 1818 و1823 وأذيعت سنة 1827 (المترجم).

ويطمئننا، فهو يقدم لنا الحياة كما يودّ الفنانون أن تكون. يتظاهر المسلسل بالتفكُّه، ولكنه في العمق يرينا العالم كما هو، أو على الأقل كما سيكون. فالنساء شبيهات بـ«ميلادي» أكثر ممّا هن شبيهات بكليليا كونتي، وفو مانشو حقيقي أكثر من ناتان الحكيم. والتاريخ شبيه بما يحكيه سو أكثر ممّا هو شبيه بما كان يوده هيجل[1].

لا شك أنها ملاحظة مرة صادرة عن شخصية خابت آمالها، ولكنها، مع ذلك، تصفُ بدقة جنوحنا إلى فهم الحياة من خلال حدود ما كان يسميه بارث بالنص المنقرئ. وبما أن التخييل السردي يبدو أكثر طمأنينة من الواقع، علينا أن نؤول هذا الواقع باعتباره تخييلاً سردياً.

وسأحلل في نهاية هذه المحاضرة بعض الحالات التي نكون فيها مُجبرين على المزج بين التخييل والواقع: قراءة الواقع باعتباره تخييلاً وقراءة التخييل باعتباره واقعاً. هناك حالات يكون فيها المزج بينهما ممتعاً وبريئاً، وحالات يكون فيه الأمر ضرورياً، وأخرى يكون مقلقاً بشكل تراجيدي.

أصدر كارلو إيميليو غادا (Carlo Emilio Gadda) سنة 1934 مقالاً في جريدة بعنوان «صبيحة في المذبح». ويتعلق الأمر بوصف لمذبح ميلانو. وبما أن غادا كان كاتباً كبيراً، فإنّ المقال شكَّل في الواقع مثالاً رائعاً على السردية. واقترح أندريا بونومي

---

(1) *Le Pendule de Foucault*, traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset, 1990, pp. 504-505.

في الفترة الأخيرة[1] تجربة ذهنية هامة. لنفترض أن المقال (لم يكن قد نُشر) لا يشير أبداً إلى مدينة ميلانو، فهو يتحدث فقط عن «هذه المدينة»، وعثر باحث على نسخة منه، واعتقد أنها من مقالات غادا التي لم تُنشر. سيقرؤه الباحث دون أن يدري هل يتعلق الأمر بوصف لجزئية من عالمنا أم يتعلق بتخييل؟ ولهذا السبب، فإنه لن يتساءل هل الإثباتات الواردة في النص إثباتات صحيحة، سيستمتع فقط ببناء كون خاص بمذابح مدينة ما، حتى وإنْ لم يكن لهذا المذبح أي وجود. وبعد ذلك سيكتشف في أرشيفات مذبح ميلانو نسخة ثانية من المقال مرفوقة بملحوظة للمدير في الهامش: «وصف دقيق، مطابق للواقع».

يتحدث نصّ غادا عن مذبح فعلي، والأمر يتعلق بمقال نُشر في جريدة، أي هو استطلاع يجب الحكم عليه من زاوية صحته، ومن زاوية تطابقه مع واقعة حدثت فعلاً في العالم الذي نعيش فيه. ويؤكد بونومي أنّ النظرة الجديدة إلى هذا النص لن تقود الباحث إلى إعادة قراءته، فالعالم الموصوف، وكذا الكائنات التي تسكنه بخصائصها، متطابق مع الأصل، إلّا أن الباحث «سيُسقط» هذا الوصف انطلاقاً من هذه اللحظة على الواقع. وعلق بونومي على ذلك قائلاً: «من أجل الإمساك بمضمون عرض يصف حالة من حالات الأشياء، ليس من الضروري أن نطبِّق على هذا المضمون مقولات الصحة والخطأ».

لا يتعلق الأمر هنا بإثبات بديهية. إننا ميالون إلى الاعتقاد أنه

---

(1) Andrea Bonomi, *Lo spirito della narrazione*, Milan, Bompiani, 1994, chapitre 4.

عندما يحكي لنا أحدٌ مجموعة من الأحداث تجتاحنا، غريزياً، حالة من الحذر، لأننا نعتقد أنّ هذا الذي يتحدث أو يكتب يريد أن يقول الحقيقة، لذا نتهيأ للحكم على ما قاله هل هو صحيح أم خطأ؟ وبالمقابل نعتقد، في بعض الحالات المميزة فقط -عندما يكون هناك ما يحيل على التخييل- أننا يجب أن نترك الحذر جانباً لنستعدّ للدخول إلى عالم آخر. وعلى العكس من ذلك، فإنَّ تجربة غادا الذهنية تثبت أننا عندما نكون أمام سلسلة من الجمل التي تحكي ما وقع لشخص ما في مكان ما، فإننا نسارع إلى الإسهام في بناء كون يتمتع بنوع من الانسجام الداخلي. وبعدها فقط نقرِّر ما إذا كانت هذه الجمل تعتبر وصفاً لكون واقعي أم تنتمي إلى التخييل.

وهذا ما يدفعنا إلى إعادة النظر في تمييز يتداوله كثيراً منظِّرو النص. ويتعلق الأمر بالتمييز بين السردية الطبيعية والسردية الاصطناعية[1]. فالسردية الطبيعية مرتبطة بالفعل الذي يحكي سلسلة من الأحداث التي وقعت فعلاً، أو يعتقد المتحدث أنها وقعت أو يريد أن يقنعنا (وهو كاذب) أنها وقعت فعلاً. إن حكايةً ما وقعت لي بالأمس هي من صلب السردية الطبيعية، تماماً كما هو الحال مع خبر في جريدة أو مجموع «تاريخ فرنسا» لميشلي. أما السردية الاصطناعية فتتشكل من التخييل السردي، فهي تتصنع قول الحقيقة أو تتحمل مسؤولية قول الحقيقة في إطار كون خطابي تخييلي.

---

(1) Cf. par exemple Theun Van Dijk, « Action, Action Description and Narrative », *Poetics* 5, 1974, pp. 287-338.

ونعتقد أننا نتعرف على السردية الاصطناعية بفضل محيط النص، أي كل العناصر الإخبارية المحيطة بالنص، بدءاً من العنوان، إلى كلمة «رواية» المكتوبة على الغلاف. وأحياناً يكون عنوان المؤلف نفسه جزءاً من محيط النص. وهكذا، فإن القارئ كان في القرن الماضي متأكداً أنّ كتاباً موقَّعاً بـ«مؤلف وافيرلي» هو كتاب ينتمي دون شك إلى التخييل. إن الإشارة التخييلية الأكثر وضوحاً هي الصيغة التقديمية «كان يا ما كان...».

ومع ذلك، فإن الأمر ليس دائماً كذلك. فالحادثة التاريخية التي أثارها أورسن ويلز حول الهجوم الكاذب للمريخيين يعود إلى أنّ ما يُروى يُعد عند المستمعين مثالاً على السردية الطبيعية. أما ويلز فكان يتصور أنه قدَّم ما يكفي من العناصر التخييلية لكيلا يعتقد الناس في حقيقة ما يقول. إلا أن مجموعة من المستمعين بدأت الاستماع والقصة تجاوزت البدايات، والبعض الآخر لم يستوعب العناصر التخييلية وأسقط مضمون البرنامج على العالم الواقعي.

لقد كتب صديقي جورجيو سيلي، وهو كاتب ومختصّ في علم الحشرات، حكاية حول الجريمة الكاملة، كنا أنا وهو بطليها. فالشخصية سيلي تدس في معجون أسنان الشخصية إيكو مادة كيمياوية تُحدث هيجاناً جنسياً عند الزنابير. وبالفعل قام إيكو بغسل أسنانه قبل أن يخلد إلى النوم، وعلى شفتيه بقايا من تلك المادة التي جذبت الزنابير إلى وجهه فقتلته.

ونشرت هذه الحكاية في الصفحة الثالثة من اليومية البولونية *Il resto del carlino*. ويجب أن تعرفوا أن الصفحة الثالثة

مخصصة دائماً في الجرائد الإيطالية، أو على الأقل إلى حدود السنوات الأخيرة، للثقافة. فالمقال الذي نسميه Elzeviro يقع في الجانب الأيسر من الصفحة، فهو مخصَّص إما للنقد، وإما لمحاولة مختصرة. ولقد ظهرت حكاية سيلي في المكان الذي يحتله Elzeviro تحت عنوان: «كيف قتلت أمبيرتو إيكو». ولقد كان محرِّرو الصفحة واعين بأنَّ المقالات التي ينشرونها يُنظر إليها بجدية إلا ما كان من Elzeviro التي يجب أن تُفهم باعتبارها مثالاً على السردية الاصطناعية.

والحال أني عندما دخلت صبيحة ذلك اليوم إلى البار لأتناول قهوتي، استقبلني صاحب البار بكثير من الفرح والارتياح، فقد اعتقد فعلاً أنني قُتلت. لقد فسرت هذه الحادثة بأنّ أمثال هذا الرجل لا يتوفرون على ثقافة كافية تمكِّنهم من التعرُّف على المواضعات الصحفية، لكني صادفت بعد ذلك مدير المعهد، وهو رجل مثقف ومطَّلع على هذه المواضعات، الذي قال بأنه انتفض للحظة وهو يقرأ الجريدة. ومع ذلك فقد اعتقد لبرهة بأنّ عنوان هذه الجريدة الذي يقوم بحُكم مهنته بسرد أحداث وقعت يروي خبراً واقعياً.

يُقال إنّ السردية الاصطناعية أكثر تعقيداً من السردية الطبيعية. إلّا أنّ كل محاولة لتبيين الاختلافات الموجودة بينهما باءت بالفشل، بحكم وجود أمثلة مضادة. فإذا كنا نقول بأنّ التخييل السردي يقدِّم شخصيات تقوم بأفعال أو تمارس عليها أفعال داخل أحداث القصة، وتقوم هذه الأفعال بنقل وضعية شخصية ما من حالة بدئية إلى حالة نهائية، فإنَّ هذه الشروط الضرورية تنطبق على

الحكايات التالية، وهي حكايات جدية وصحيحة: «بالأمس كنت أتضور جوعاً، وذهبت لأتناول العشاء، وتناولت «ستيك فيلي» وبعدها شعرت بالشبع»[1]. فإذا أضفت إلى ذلك بأنّ هذه الأفعال يجب أن تكون معقدة وتحتوي على اختيارات درامية غير منتظرة، فإني على يقين بأن جيروم. ك قد يروي بطريقة درامية القلق الذي انتابه أمام اختيار درامي بين ستيك وبين جراد بحري، ويشير إلى الطريقة التي حسم بها الأمر.

فهل بالإمكان القول بأنّ شخصيات عوليس تواجه اختيارات درامية شبيهة بتلك التي نواجهها في حياتنا اليومية؟ إن تعاليم أرسطو ذاتها ليست كافية لتحديد التخييل السردي (إنّ الشخصية لا يمكن أن تكون لا أردأ ولا أفضل منا، إنها تتعرض لمصائب ومغامرات وقلاقل فقط، إنّ الفعل يصلُ إلى حدّ الكارثة ليبدأ التطهير بعد ذلك). ذلك أنّ حيوات كثيرة لبليتارك[2] تستجيب لهذه الشروط.

هناك احتمال آخر. إنّ التخييل يعبِّر عن نفسه من خلال التركيز على الجزئيات التاريخية التي لا يمكن التأكد منها من

---

(1) *Steak and lobster*، الستيك والجراد البحري من الوجبات «الراقية» الكلاسيكية التي تقدم في المطاعم الأميركية لزبناء يودون الاستمتاع بالحياة ولكن بأثمنة مناسبة (تقدم هذه الوجبة على غير العادة بكميات قليلة).

(2) بليتارك (Plutarque): كاتب يوناني اشتهر بكتابته للسير واهتمامه بالقضايا الأخلاقية. درس البلاغة والرياضيات في أثينا التي غادرها متوجهاً إلى روما ثم مصر، وتعدُّ كتاباته بالمئات (حوالي 250 مؤلفاً) (المترجم).

خلال الكشف عن عمق ذهنيات الشخصية. إلا أنّ بارث أشار، وهو يعالج «الأثر الواقعي»، إلى مقطع تاريخي من كتاب ميشلي: **تاريخ فرنسا** (انظر، الثورة، 1869) حيث يدرج المؤلف، وهو يتحدث عن شارلوت كورداي[1]، أثراً سردياً نوعياً (من خلال التركيز على جزئية لا يمكن التأكُّد منها) «بعد ساعة ونصف، سمعت طرقاً خفيفاً على الباب الصغير الموجود خلفها»[2].

وبطبيعة الحال، فإنّ السردية الطبيعية نادراً ما تُستهلّ بعناصر تخييلية. ولهذا، فإننا، رغم العنوان، ننظر إلى «القصة الحقيقية» للوسيان ساموزات[3]، بأنها تخييلية. ففي الفقرة الثانية يعلن لوسيان بوضوح: «لقد قدمت لكم أكاذيب من جميع الألوان في هيئة حقيقية وذات مصداقية». وبالطريقة نفسها، يبدأ فيلدينغ روايته **توم جون**، فهو ينبهنا بأنه يقدم لنا رواية. ومع ذلك، فإنّ التخييل السردي يبدأ دائماً بعنصر حقيقي. فلنقارن بين هاتين البدايتين:

«لقد شاركت مراراً إخواني في الرهبانية تأسُّفهم لكوننا لا نرى

---

(1) شارلوت كورداي (Charlotte Corday): من أقارب كورناي وأخت أحد ضباط الجيش الفرنسي في النورماندي، غادرت مسقط رأسها لتستقر في كاين واهتمت بالسياسة، وكانت تزور بعض النواب الجيرونديين المعتقلين، وسيُحكم عليها بالإعدام وينفذ في 17 يوليو 1793 (المترجم).

(2) « L'effet de réel », in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 179.

(3) لوسيان دو ساموزات (Lucien de Samosate): كاتب يوناني ولد حوالى سنة 120 بعد الميلاد في ساموزات في سوريا، وهاجر بعدها إلى اليونان، وكان متفقهاً في اللغة عالماً بأسرارها، وقد خلف 86 كتاباً في النثر، ومسرحيتين وتوفي حوالى عام 180 بعد الميلاد (المترجم).

أحداً من معاصرينا يهتمّ بنقل الأحداث المتعددة التي نحن شهداء عليها والتي حدثت في الكنيسة أو عند الشعب إلى الأجيال التي ستأتي بعدنا».

«لم يظهر البهاء واللطافة أبداً في فرنسا بهذه الروعة إلّا في السنوات الأخيرة لحكم هنري الثاني».

البداية الأولى مقتبسة من **حوليات في خمسة كتب** لراؤول غلابير[1]، أما الثانية فهي من **أميرة كليف** لمدام دو لافييت. ويجب التذكير بالمناسبة أنّ هذه البداية تستغرق صفحات كثيرة قبل أن نكتشف بأنَّ الأمر يتعلق برواية وليس بإخبار.

«عندما شاهد أوغيست أغراباً أغنياء يتجولون في روما ويداعبون كلاباً شابة وقردة صغيرة، سألهم ألا تلد نساؤكم أطفالاً؟».

«لقد وُضع بين يدي في 6 أغسطس 1968 كتاب من تأليف الأب فالي. وكان يشتمل على إشارات تاريخية دقيقة جداً تشير إلى أنّ الأمر يتعلق بنسخة مطابقة للقرن الرابع عشر».

تبدو البداية الأولى وكأنها محكي عجائبي، ويتعلق الأمر بحياة بيريكلاس بلوتارك. أما الثانية فهي من **اسم الوردة**.

«إذا كان سرد مغامرات إنسان عادي تستحقّ أن تُنشر وتَعرف استقبالاً جيداً، فإنّ مؤلف هذا الكتاب يعتقد بأنّ حالته من هذا

---

(1) راؤول غلابير (Raoul Glaber): عاش في القرن الحادي عشر الميلادي وهو راهب عاش في كنائس متعددة؛ ولقد سبَّب له سلوكه غير المنضبط مشاكل عديدة. وقد كتب في نهاية حياته كتاباً في التاريخ ادَّعى فيه أنه سيؤرخ لكل الأحداث الهامة في الغرب في القرن العاشر (المترجم).

النوع. فهو يعتقد أنّ عجائب حياته أوسع من كلِّ ما شوهد إلى حدّ الآن (. . .) إنّ الناشر يعتقد بأنّ الأمر يتعلق هنا بسرد حقيقي للوقائع، أضِف إلى ذلك أنْ لا وجود لأيّ أثر للتخييل».

«قد لا يغضب قراؤنا إذا اغتنمنا هذه الفرصة وقدَّمنا لهم لمحة عن حياة أكبر ملك وُجِد في الأزمنة الحديثة اعتلى عرشه بحُكم الوراثة. نخشى أنه سيكون من المستحيل ضبط الحدود التي تفرضها علينا قصة تتميز بالطول ومليئة بالأحداث».

البداية الأولى مقتبسة من «روبنسون كروزو»، أما الفقرة الثانية فهي مقتطفة من مقدمة «محاولة ماكولاي حول فريدريك الكبير».

«لا يمكنني أن أبدأ رواية قصة حياتي دون أن أشير إلى والديَّ، فقد أثَّر طبعهما وحنانهما في تربيتي وفي استعداداتي الفيزيقية».

«إنه لمن الغريب حقاً أنني سأجد نفسي، أنا الذي لا يريد أن يتحدث عن شخصيته لوالديه وأصدقائه أمام مدفأة في بيت عائلي، للمرة الثانية مدفوعاً إلى صياغة أوتوبيوغرافيا وأنا أتوجه إلى الجمهور».

البداية الأولى هي من «مذكرات» غويسيبي غاليباردي، أما الثانية فهي من «الرسالة الأرجوانية» لـ هاوتورن[1].

---

(1) نتنييل هاوتورن (Nathaniel Hawthorne) (1804-1864): روائي أميركي ولد ونشأ وتربى في جو يشوبه الحزن، فقد أشرفت على تربيته والدته بعد أن توفي والده. كان كارهاً للأنانية والزهو والتكبر وقد أشاد به كثيراً إدغار آلان بو، كان مديراً لمجلة: **المتفرج** (*The Spectator*) ومن أعماله الروائية *La maison aux sept pignons* و*La lettre écarlate* (المترجم).

صحيح أن هناك إشارات واضحة دالة على التخييل: بداية السرد دون مقدمات، البداية بحوار، التعجيل بالتركيز على القصة الشخصية وليس القصة العامة، وخاصة إعطاء إشارات هزلية كما يفعل ذلك موزيل[1] مثلاً الذي تبدأ روايته بتخصيص نصف صفحة لتقديم وصف مكثَّف، وبألفاظ تقنية لحالة الجو («التنبيه على وجود ضغط جوي فوق المحيط الأطلسي، يتنقل من الغرب في اتجاه إعصار مضاد يوجد فوق روسيا، وليس هناك ما يشير إلى إمكانية تجنبه جهة الشمال») ، قبل أن ينهي قائلاً: «بعبارة أخرى، إذا كنا لا نخاف من استعمال صيغة عتيقة ولكنها دقيقة، فإننا نقول لقد كان يوماً جميلاً من أيام أغسطس 1913»[2].

ومع ذلك، يكفي أن يكون هناك عمل تخييلي لا يتوفر على هذه الخصائص (ويمكن أن نعطي أمثلة عديدة على ذلك) للقول بعدم وجود أية إشارة دالة على التخييل، إلا إذا استعنّا بعناصر النص الموازي (Paratexte).

وبناء عليه، عادة ما لا نقرِّر بشكل إرادي ولوج العالم التخييلي، بل نُستدرج إليه دون وعي منا: ففي لحظة ما ندرك أننا أصبحنا وسط هذا العالم، وندرك أن ما حدث هو في حقيقة الأمر

---

(1) موزيل (Robert Musil): كاتب نمساوي (1880-1942) بدأ عسكرياً ليتحول إلى الهندسة ثم إلى الفلسفة وعلم النفس. صدرت روايته الأولى سنة 1906 *Les désarrois de l'éleve Törless* وأصدر بعد ذلك مجموعتين قصصيتين، اعتبرتا في تلك الفترة بياناً للتعبيرية (المترجم).

(2) *L'Homme sans qualités*, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1956, p. 9.

حلم. بالتأكيد نكون أقرب إلى حالة الصحو عندما نحلم أننا نحلم كما يقول ذلك نوفاليس[1]. إلّا أن حالة النوم/ اللاصحو هاته - وهي حالة السارد في رواية **سيلفي**- تطرح الكثير من المشاكل.

إنّ الإحالات على العالم الواقعي في السرد التخييلي تتداخل مع العناصر غير الواقعية، لدرجة أن القارئ لن يستطيع أن يحدِّد موقعه بدقة، ذلك أنه تعوَّد على العيش داخل الرواية وعادة ما يخلط، كما يجب فعل ذلك دائماً، بين ما ينتمي إلى العناصر العجائبية وما يعود إلى العالم الواقعي.

ولقد نتجت من هذا الأمر ظواهر معروفة جداً. الظاهرة الأولى هي إسقاط العالم التخييلي على الواقع. بعبارة أخرى، الاعتقاد في الوجود الحقيقي للشخصيات والأحداث التخييلية. والحالة الأكثر شهرة في هذا المجال هي حالة أولئك الذين اعتقدوا، أو ما زالوا يعتقدون، في الوجود الحقيقي لشارلوك هولمز. ولكن لن أتوقف عند هذا الحدّ: إذا زرتم دوبلان رفقة أشخاص يحبون جويس فستدركون سريعاً صعوبة التمييز عندهم، وعندكم أيضاً، بين المدينة التي وصفها جويس، والمدينة الحقيقية. ويزداد الأمر تعقيداً عندما نتذكَّر أنّ المختصين عثروا على الأشخاص الحقيقيين الذين اتخذهم جويس نماذج لعمله. وهكذا ستخلطون، وأنتم تسيرون على جنبات القنوات، أو إذا

---

(1) فرديريك نوفاليس (Novalis) (1772-1801): شاعر ألماني تأثر كثيراً بمثالية فيخته والفلسفة الجمالية للأخوين شليجل. كتب قصيدته أناشيد لليل (*Hymnes à la nuit*) (حيث ترمز العوالم التي تثيرها القصيدة إلى الوحدة الإلهية) وقد عرف عنه ميوله إلى التصوف (المترجم).

صعدتم إلى مارتيلو تاور، بين غوغارتي ولينش أو كرانلي، أو تخلطون بين جويس الشاب وستيفان دوداليس.

لقد كتب بروست عن نيرفال قائلاً: «إننا نحسّ برعشة عندما نقرأ في واجهة من واجهات السكك الحديد اسم بونتارمي»[1]. فبعدما اعتقد القارئ بأن «سيلفي» هي حلمُ حلمٍ، بدأ يحلم بهذا الفالوا "Valois" الموجود فعلاً، مؤملاً، بما يشبه العبث، العثور على فتاة أصبحت هي الأخرى جزءاً من أحلامه.

يولِّد النظر بجدية إلى الشخصيات التخييلية، بالإضافة إلى ذلك، سردية تناصية تصبح معها شخصية من رواية أو دراما جزءاً من رواية أخرى تصل إلى حدّ الإشارة إلى أنّ الأمر يدلّ على صِدقية ما يُروى: ففي المشهد الثاني من مسرحية سيرانو دو بيرجوراك، يقوم أحد الفرسان بتقديم تحية شكر للبطل، ويقول النصّ بافتخار إن الأمر يتعلق بدارتانيون. يُصبح دارتانيون الضمانة على صدقية قصة سيرانو -حتى وإن كنا نعرف دارتانيون التخييلي بفضل شهادات مبتكرة، في حين أننا نعرف كلّ شيء عن سيرانو التاريخي.

فعندما تستطيع الشخصيات التخييلية الانتقال من نصٍّ إلى آخر، فهذا معناه أنها حصلت على حقّ المواطنة في العالم الواقعي، وتحرَّرت من المحكي الذي ابتدعها. ولقد اخترعت حديثاً القصة الآتية واضعاً ثقتي في واقع أن مابعد الحداثة قد هيأت القراء لكل حالات الميتا السردية غير الطبيعية:

«فيينا 1950، سنوات مرَّت، ولكنّ سام سباد لم يتخلَّ عن

---

(1) « Gérard de Nerval », in *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 156.

الرغبة في الاستيلاء على الصقر المالطي. أداة اتصاله الآن هو هاري لايم، وكلاهما يتآمر في أعلى قمة طريق براتر. إنهما يهبطان ويتوجهان إلى مقهى موزار حيث ينتحي سام ركناً ويعزف على رباب أغنية «مثلما تمرّ الأيام». وبجانب الطاولة، في أقصى القاعة، يقف ريك ولفافة تبغ على شفتيه اللتين تشيران إلى حزن عميق. لقد عثر على قرينة في الوثائق التي وضعها بين يديه أوغارت، ووضع بين يدي سام براد صورة لأوغارت: «القاهرة»؛ تمتم رجل المباحث، وواصل ريك حكايته: في باريس حيث دخل مظفراً مع القبطان رونو بعد دوغول، ولقد عرف أنّ هناك امرأة اسمها دراغون لايدي (المتهمة بقتل روبير جوردان إبان الحرب الأهلية الإسبانية) وقد وضعتها المصالح السرية في أعقاب الصقر. وستكون هنا بين لحظة وأخرى. وفُتح الباب، وظهر شبح نسوي، ليزا، صرخ ريك، بريجيد صرخ سام سبايد، أنا شميت صرخ ليم، ميس سكارليت صرخ سام، لقد عدت، لا تلحقي أي أذى بسيدي.

ووسط عتمة الحانة تقدم رجل وعلى شفتيه ابتسامة ساخرة، إنه فيليب مارلو، وتوجه إلى السيدة: هيا بنا يا سيدة مارف، إنّ الأب براون في انتظارنا في باكر ستريت».

متى يكون من الممكن جعل شخصية تخييلية تعيش في الوجود الواقعي أمراً سهلاً؟ حذار، فالأمر لا يتعلق بكلِّ الشخصيات التخييلية. فهذا لم يحدث أبداً لغرغانتيا ودون كيشوت ومدام بوفاري ولونغ جون سيلفر أو بوبيي (ولم يحدث أيضاً مع الفولكنر ولا الكويك بوكس) وبالمقابل، فإنّ الأمر يخصّ شيرلوك هولمز وسيدهارتها وريك بلين. في الواقع، تتطابق هذه الحياة

الخارجنصية والنصية للشخصيات في تصوري مع ظاهرة العبادة. لماذا يتحول فيلم ما إلى فيلم للعبادة، ولماذا تتحول رواية أو قصيدة إلى كتاب للعبادة؟

منذ فترة طويلة حاولت أن أجد تفسيراً لحب الناس المفرط لفيلم **الدار البيضاء**، واتَّضح لي أنّ سبب نجاح هذا الفيلم يعود إلى «تفكك العمل». إلّا أنّ التفكك يستدعي «القابل للتفكك». سأشرح الأمر. من المعروف أن فيلم **الدار البيضاء** أُنجز دون تهييء مسبق، فلا أحد كان يعرف كيف ستنتهي قصة الفيلم. وهكذا، فإنّ روعة وغموض إنغريد برغمان تعود إلى أنها لم تكن تعرف من ستختار من الشخصيتين في نهاية الفيلم. فلهذا كانت تبتسم لهما بغموض وبالقدر نفسه من الحنان. وبالإضافة إلى ذلك، كان على المخرج والسناريست أن يستعينا بكلّ كليشيهات القصص السينمائية وأنواع السرد من أجل بناء قصَّتهما. وهكذا حوَّلا الفيلم إلى ما يشبه المتحف الخاص بالمولعين بالسينما.

ولهذا السبب، فإنّ الفيلم يمكن أن يجزَّأ إلى عناصر مفصولة عن بعضها البعض، وكل عنصر يتحول إلى استشهاد وإلى صورة نمطية. ولقد عرف «معرض روكي للصور المرعبة» (The Rocky Horror Picture Show)، المصير نفسه، وقد حاز هذا الفيلم نجاحاً كبيراً. فلأنه لا يمتلك شكلاً، فإنه أصبح قابلاً لشتى أنواع التفكيك والتشويه. وهذا ما قال به إليوت في دراسة له عن شكسبير، حيث ردّ نجاح هاملت إلى قابليته للتفكيك.

لقد كانت مسرحية **هاملت** مزيجاً تاماً لمصادر سابقة، حيث كانت الثيمة الرئيسة هي الانتقام. ومصدر التهدئة يعود إلى صعوبة

اغتيال ملك يحيط به الحرس من كل جانب. إن جنون هاملت هو محاولة ناجحة في إبعاد الشكوك عنه.

ولقد كان شكسبير يريد أن يبلور تصوراً عن عقدة الذنب الأموسية وأثرها على روح ابنه، ولكنه لم ينجح في فرضها على المادة التي يصعب التحكُّم فيها، وهي المادة التي استندت إليها مصادره.

ولهذا السبب، فإنّ تأجيل الانتقام يُفَسر بالحاجة والانتهازية، وأثر «الجنون» لم يكن في تحذير الملك، بل في إثارة شكوكه. والذين اعتقدوا أن مسرحية **هاملت** كانت عملاً فنياً رائعاً لأنها جديرة بالاهتمام، كانوا أكثر عدداً من الذين اعتقدوا أنها جديرة بالاهتمام لأنها عمل فني. «إنها موناليزا الأدب»[1].

يعود النجاح الباهر للإنجيل إلى تفكُّكه، وذلك لأنه عمل متعدِّد المؤلفين. وعلى العكس من ذلك، فإن الكوميديا الإلهية ليست كذلك. فهي لكونها معقدة بسبب كثرة الشخصيات والمغامرات المروية (كل ما يتعلق بـ«السماء والأرض» كما قال دانتي)، فإنها أصبحت قابلة للتفكيك لدرجة أنّ المعجبين بهذا العمل نظروا إليه باعتباره خزاناً من الألغاز. وبالطريقة نفسها استعمل فرجيل في القرون الوسطى باعتباره كراساً للتنبؤات والإلهيات، تماماً كما سيحدث مع نوسترادادموس[2] (نموذج آخر

---

(1) T.S. Eliot, *Essais choisis*, op. cit., pp. 168-169.

(2) نوسترادادموس (Nostradamus) (Michel de Nostredame): طبيب وفلكي فرنسي (1503-1566) اشتهر بكتابه الخاص بالقول المبالغ: *Centuries astrologiques* (المترجم).

للنجاح الناتج من التفكيك الراديكالي الذي لا يمكن إصلاحه، بالإمكان المزج بين هذه الوحدات المائوية).

إذا كانت الكوميديا الإلهية قابلة للتفكيك، فإن الديكاميرون[1] ليس كذلك. فكلّ قصة داخله تمتلك استقلالها الخاص. ولهذا السبب، فإنّ التفكيك لا يرتبط بالقيمة الجمالية للعمل الأدبي. وسيظل **هاملت** نصاً رائعاً، وإليوت نفسه لن يقنعنا بألّا نحبه بشغف، في حين أنّ فئة قليلة من الناس فقط ستمنح «معرض روكي للصور المرعبة» عظمة شكسبيرية.

ومع ذلك، فكلاهما شكَّل موضوعاً لعبادة جارفة، الأول لأنه قابل للتفكيك والثاني لأنه مفكك لدرجة أنه يسمح بكل الألعاب التفاعلية الممكنة. فلكي تصبح الغابة مقدسة، يجب أن تكون أشجارها متداخلة مثلها في ذلك مثل غابة درويد (Druides)، وليست منظمة كحديقة فرنسية.

ولهذا، فإنّ عملاً تخييلياً ما يمكن أن يكون أقوى من الحياة. وهناك أسباب كثيرة لذلك. ولكن علينا الآن أن نعالج قضية أخرى أكثر أهمية: يتعلق الأمر بقدرتنا على بناء الحياة باعتبارها محكياً. فحسب الأسطورة اليهودية المسيحية، أعطى آدم للأشياء أسماء، ولقد تمَّت محاولة بناء لغة آدم هذه أثناء البحث المضني عن لغة

---

(1) **الديكاميرون** (*Le Décaméron*): مؤلَّف للكاتب الإيطالي بوكاس (Boccace) (1313-1375) من أب توسكاني وأم فرنسية، ويحتل هذا الكتاب في الأدب الأوروبي عامة موقعاً هاماً. وهو مجموعة من القصص جعلت صاحبها يُنظر إليه باعتباره مؤسساً للكتابة النثرية في الأدب الإيطالي (المترجم).

كاملة[1]. فقد أعطى آدم للأشياء أسماء استناداً إلى طبيعة هذه الأشياء.

ولقرون عديدة اعتقد الناس أن آدم اخترع مدونة، أي لائحة من «المعينات الجامدة»، لأنواع طبيعية لكي يمنح اسماً «حقيقياً» للخيول والتفاح وشجر الأرز. وفي القرن السابع عشر فقط سيأتي فرانسيس لودفيك؛ بالفكرة القائلة بأنّ الأسماء الأصلية لم تكن أسماء للجواهر، بل أسماء للأفعال: وهكذا لم يكن هناك اسم أصلي للشارب أو المشروب، لكن هناك اسم لفعل الشرب. وهذه الخطاطة الخاصة بالفعل هي التي ولَّدت الأسماء التي تقوم بإنجاز الفعل وموضوع الفعل ومكان الفعل وهكذا دواليك. ولقد كان لودفيك سباقاً إلى تحديد ما نطلق عليه اليوم «نحو الحالات» (كينيت بورك هو رائده)، الذي يتخذ وفقه فهمنا للفظ معين في سياق معيَّن شكل خطاطة من التعليمات التي تأخذ بعين الاعتبار الفاعل والعنصر المضاد للفعل والهدف... إلخ. بعبارة أخرى، إننا نفهم جملة ما لأننا تعوّدنا على التفكير في قصة بسيطة تعود إليها هذه الجملة، حتى في الحالة التي نتحدث فيها عن أفراد أو أنواع طبيعية.

ونعثر في كراتيل أفلاطون على فكرة مشابهة: إنّ الكلمات لا تمثل الأشياء في ذاتها، ولكنها تقوم بتمثيل الأصل أو تقوم بتمثيل

---

(1) Cf. Umberto Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Bari, Laterza, 1993, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Paris, Seuil, 1994.

نتيجة فعل ما. إنَّ الشكل المُضاف للكوكب المشتري هو ديوس، لأن هذا الاسم الأصلي يعبِّر عن النشاط الأساسي لملك الآلهة، أي ما يتعلق بـ«كينونة»، Di on zen ذاك الذي خلقت الحياة من خلاله. وبالمثل، فقد نظر إلى الإنسان Anthropos، كتحوير لمركَّب سابق كان يدلّ على «القادر على إعادة النظر في الأشياء التي رآها من قبل».

يمكننا القول إذن، افتراضاً، إنّ آدم لم يرَ النمور باعتبارها نسخاً فردية لنوع طبيعي. لقد رأى بعض الحيوانات، تتوفر على بعض الخصائص المورفولوجية، مدرجة ضمن نشاط بعينه ومتفاعلة مع حيوانات أخرى ومع وسطها الطبيعي، حينها فقط، كان آدم قادراً على فهم أن هذه الذات، وهي ذات موجودة في مقابل ذوات مضادّة من أجل الوصول إلى غايات والظهور في هذه الظروف أو تلك، لم تكن سوى جزء من قصة، فالقصة لا يمكن عزلها أبداً عن الذات، وستظلّ الذات نفسها جزءاً أساسياً من القصة. وعند هذا الحدّ من معرفة العالم أمكن تسمية هذه الذات «س ضمن نشاط» نمر.

ونستعمل حالياً، في الذكاء الاصطناعي كلمة «وحدات صغيرة» (Frames) من أجل إثارة خطاطات الفعل (الدخول إلى مطعم، استقلّ قطاراً، فتح مظلة). فعندما يتعرَّف الحاسوب على هذه الوحدات، يكون قادراً على فهم وضعيات متنوعة. وحسب عالم النفس جيروم برينور، فإنّ طريقتنا ذاتها في التعرف على التجربة اليومية تتَّخذ شكل قصة. والشيء نفسه ينطبق على التاريخ باعتباره «تاريخاً للوقائع والأشياء». ولقد أكَّد أرتور دانتو بأن

«القصة تروي قصصاً». وتحدَّث هايدن وايت عن الهيستوغرافيا باعتبارها «صنيعة أدبية». ومن جهته، أرسى غريماس (Greimas) نظريته السميائية انطلاقاً من «نموذج عاملي»، وهو ما يشبه الهيكل السردي الذي يقوم بتمثيل البنية العميقة لكل سيرورة سميائية[1].

تشتغل روابطنا الإدراكية لأننا نضع ثقتنا في حكاية سابقة. إننا لا ندرك الشجرة بشكلٍ كلّي إذا كنا لا نعرف -كما قيل لنا ذلك- بأنها ثمرة نمو بطيء، وأنها لم تنبت بين يوم وليلة. ويُعدّ هذا اليقين جزءاً من «فهمنا» أنّ هذه الشجرة هي شجرة وليست وردة. إننا ننظر نظرة وثوقية لحكاية ورثناها عن أسلافنا، حتى وإن كنّا نسمي اليوم هؤلاء الأسلاف علماء.

لا أحد يعيش في الحاضر الفوري: إننا نخلق روابط بين الأشياء والأحداث استناداً إلى وظيفة الربط التي تقوم بها الذاكرة الفردية والجماعية على حدٍّ سواء (تاريخية أو أسطورية). فعندما نقول «أنا»، فإننا نضع أنفسنا ضمن محكي تاريخي، ذلك أننا لا نضع موضع شك أننا نشكل استمرارية طبيعية لذلك الذي ولد في هذه اللحظة، وفي هذا اليوم بالذات (حسب ما أخبرنا به آباؤنا أو حسب ما هو مسجل في الحالة المدنية). إننا نميل دائماً، ونحن

---

(1) Jerome Bruner, *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1986; Arthur Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge, Harvard University Press, 1965; Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973; Jorge Lozano, *El Discurso Historico*, Madrid, Alianza Editorial, 1987; A.J. Greimas, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970; et *Du sens* II, Paris, Seuil, 1983.

نحيا، إلى محوِ الفوارق بين ذاكرتين (الذاكرة الفردية التي تمكننا من سرد ما عشناه بالأمس، والذاكرة الجماعية التي تسمح لنا بالحديث عن أين ومتى ولدت أمنا). إننا نفعل ذلك كما لو أننا نملك التجربة العيانية نفسها لميلاد أمنا (إن لم تكن أم جيل سيزار) ولآخر رحلة قمنا بها.

يطيل هذا التداخل بين الذاكرتين الفردية والجماعية من عمرنا، حتى وإن كان ذلك يتمّ بشكل عكسي، إنه يلوح لنا بوعد الخلود. إنّ التمتع بهذه الذاكرة الجماعية (من خلال الحكايات القديمة أو من خلال الكتب) يضعنا تقريباً في الوضع الذي عاشه بورخيص في ما قبل النقطة السحرية للألف: (Aleph) يمكن، ونحن نحيا، أن نشعر، بطريقة ما، بشعور نابليون نفسه وهو يتعرض للريح المفاجئة التي تهب من المحيط الأطلسي في جزيرة القديسة هلين، ونستمتع مع هنري الخامس بنصره في أزنكور، ونتعذب مع سيزار من خيانة بروتيس.

سيكون من السهل إذن فهم لماذا يروقنا التخييل السردي كثيراً. إنه يمدّنا، دون قيد أو شرط، بما يسمح لنا بممارسة تلك الملكة التي تمكننا في الآن نفسه من إدراك العالم وإعادة بناء الماضي. إن للتخييل الوظيفة نفسها التي يقوم بها اللعب. فالطفل يتعلم، أثناء لعبه، وهذا ما قلناه سابقاً، كيف يحيا لأنه يتصور وضعيات سيصادفها عندما يصبح راشداً. ونحن الراشدين، نقوم من خلال التخييل السردي، بممارسة قدرتنا في تنظيم تجربة الحاضر والماضي على حدٍّ سواء.

فهل يقودنا كون السردية مرتبطة أشدّ الارتباط بحياتنا اليومية،

إلى تأويل حياتنا باعتبارها تخييلاً، وأننا ونحن نؤول الواقع نُدرج بعض العناصر التخييلية ضمن هذا الواقع؟ دعوني أقدم لكم المثال الرهيب الذي تقدمه لنا قصة كل ما فيها كان يدل على أنها من نسج الخيال لأن إحالاتها الروائية كانت واضحة، ومع ذلك تعامل معها كل الناس باعتبارها تنتمي إلى التاريخ.

إن صياغة هذه القصة تعود إلى فترة موغلة في القدم، في بداية القرن الرابع عشر، عندما دمّر فيليب لوبيل نظام الهيكليين[1]. منذ ذلك التاريخ لم يتوقف نسج حكايات حول وجود استمرارية سرية لهذا النظام. ويمكن العثور في زمننا هذا على كتب كثيرة في المكتبات المتخصِّصة في علوم السحر والتنجيم تتناول هذه الثيمة[2]. وقد ظهرت إلى الوجود في القرن السابع عشر قصة أخرى، تلك الخاصة بوردة الصليب، وهي جمعية دخلت إلى التاريخ بفضل الوصف الذي يقدمه «بيان المنضوين تحت لواء وردة الصليب» (*Fama*, 1614, *Confessio*, 1615). وظل مؤلف أو

---

(1) الهيكليون (Les Templiers): أو عبدة الهيكل وهو نظام رهباني عسكري ظهر في القرن الثاني عشر استجابة لرغبة الكنيسة في إعطاء الحرب «وجهاً إنسانياً» في زمن الحروب الصليبية التي شنَّتها المسيحية على الإسلام. ولقد عرف هذا النظام تطورات كبيرة فيما بعد وارتبط بحركات أخرى كالماسونية ووردة الصليب، وهي حركات سرية يشوبها الكثير من الغموض (المترجم).

(2) أحيل في النص الأميركي على المكتبات التي تغزوها شيئاً فشيئاً (New Age) ومن أجل الحصول على وقع سخري مشابه على أن أشير بالنسبة إلى إيطاليا اختفاء الأجنحة التي كانت مخصَّصة في الستينيات والسبعينيات لثيمة الماركسية والثورة.

مؤلفو، هذا البيان مجهولين، والذين ينسب لهم هذا البيان ينفون ذلك.

ولقد أثارت هذه الكتابات ردود فعل متعددة من لدن الذين آمنوا بوجود هذه الجمعية ورغبوا في الانتماء إليها. ورغم وجود بعض التلميحات، فلا أحد يصرِّح علانية بانتمائه إلى هذه الجمعية، لأن ذلك يدخل في باب السر، وتعوَّد الكتاب المنتمون إلى هذه الجمعية على إنكار انتمائهم إليها. وواقع الحال هذا كان يستدعي أنّ كل الذين ادَّعوا هذا الانتماء لم يكونوا كذلك في الواقع. والحاصل أنه بالإضافة إلى غياب أي دليل على وجود هذه الجمعية، يمكن القول إنها لم توجد أصلاً.

ولم يستطع هينريش نوهوس في القرن السابع عشر أن يبرهن على وجودها إلّا من خلال هذه الحجة الغريبة: «ما داموا يتغيرون ويغيرون أسماءهم ويخفون سنهم، وما داموا في اعترافاتهم نفسها يأتون إلينا دون أن نتمكن من التعرف عليهم، لذلك لا يوجد منطقي واحد يمكن أن ينكر وجودهم الطبيعي بالضرورة»[1].

ومنذ ذلك الحين ستعرف القرون اللاحقة تفريخ العديد من هذه الجمعيات الباطنية التي كانت تتصارع على من سيكون الوريث الأصلي لوردة الصليب[2]، وتدعي امتلاك وثائق لا يمكن دحضها

---

(1) *Advertissement pieux & tres utile*, des Freres de la Rose-Croix, Paris, 1623.

(2) وردة الصليب (La rose-croix): مجموعة من الحركات الباطنية، بعضها وجد فعلاً وبعضها من نسج خيال بعض المؤرخين. فمنذ بداية القرن السابع عشر كانت هناك رسوم تمثل لوردة ملتصقة بصليب، وقد اعتبرت رمزاً ضمن رموز أخرى غير مفهومة، ولقد تحدث أمبيرتو إيكو في رواية =

ولكن لا يمكن الكشف عنها لمن هبَّ ودبّ بسبب طابعها السري.

وستنضاف في القرن الثامن عشر الماسونية إلى هذا البناء الروائي. وهي الجمعية التي ستوصف بـ«السحرية والهيكلية». وتقول هذه الجمعية عن نفسها إنها تنتمي إلى بناة هيكل سليمان، وهكذا سُرب إلى أسطورة الأصول هذه رابط بين بناة هيكل سليمان والهيكليين، وسيصل هذا التقليد إلى الماسونية المعاصرة من خلال وردة الصليب.

لقد دار نقاش واسع، قبل قيام الثورة الفرنسية، حول المجتمعات السرية وحول وجود «سادة مجهولين» يتحكمون في مصير العالم. ففي سنة 1789 حذر الماركيز دي لوشيت «قد يكون في أحضان الظلمات السميكة مجتمع يضم كائنات جديدة يعرفون بعضهم بعضاً حتى وإنْ لم يسبق لهم أن رأوا بعضهم البعض ولقد أخذ هذا المجتمع عن النظام اليسوعي الطاعة العمياء، وعن الماسونية التجارب والطقوس الخارجية، وأخذ عن الهيكليين الإثارة الباطنية والجرأة الخارقة»[1].

وفي سنتي 1797 و1798 كتب الأب باريل[2] استجابة

= اسم الوردة عن سبب التسمية، وعن كلّ الإحالات التي تثيرها الوردة والصليب، وقد كانت هناك جمعيات سرية مسيحية تتخذ هذا الترابط بين الوردة والصليب رمزاً لها (المترجم).

(1) *Essais sur la secte des illuminés*, Paris, 1789, V et XII.

(2) الأب باريل (Abbé Barruel): راهب فرنسي من أعداء الثورة الفرنسية، قد كتب كتاباً سنة 1798 وهو عبارة عن مذكرات اعتبر فيه الثورة الفرنسية مؤامرة ماسونية (المترجم).

للثورة الفرنسية مذكراته خدمة لتاريخ اليعاقبة. إنّ الأمر يتعلق بكتاب قد يُقرأ باعتباره رواية-مسلسل. وبطبيعة الحال، كل شيء يبدأ مع الهيكليين. فبعد محرقة السيد العظيم جاك دو مولاي[1]، تحوَّل الهيكليون إلى مجتمع سري يعمل على تدمير الملكية والبابوية، وإنشاء جمهورية عالمية. وفي القرن الثامن عشر، استولى هؤلاء على الماسونية وأنشأوا ما يشبه الأكاديمية كان من ضمن أعضائها الشياطين فولتير وتيرغو وكوندورسي وديدرو ودالمبار، وهو ناد انبثق عنه اليعاقبة. والحال أنَّ اليعاقبة أنفسهم كانوا تحت رحمة مجتمع أشدّ سرية من الأول، ويتعلق الأمر بـ«متنوري بافيير»، وهم كائنات جُبلوا على قتل الملوك. وكانت الثورة الفرنسية هي المستهدفة من هذه المؤامرة.

ولقد طلب نابليون نفسه، وقد حيَّرته هذه المجموعة، من شارل دو بيركهيم تقريراً. وكما هو حال الجواسيس والمخبرين السريين، في إطاعة الأوامر، فقد استعان هذا الأخير بالمصادر الجمهورية. وقدم للإمبراطور كلّ ما أمكنه قراءته في كتب الماركيز دو ليشات والأب باربيل معتبراً ذلك أشياء يُكشف عنها لأول مرة. ويقال إن نابليون أعجِب كثيراً بهذا الوصف الخارق للسلطة الخفية لهذه القيادة العليا المجهولة، وفعل كلّ ما بوسعه ليتصل بهم، ولم

(1) جاك دومولاي (Jacques de Molay): من أتباع الهيكل (1243-1314) عين رئيساً لهذا النظام سنة 1298 وخاض معارك ضد المسلمين، وكتب مذكرتين وجَّههما إلى البابا، الأول يعبِّر فيه عن نظرته إلى الحروب الصليبية، والثانية يعبِّر فيه عن رفضه لتوحيد كلّ الأنظمة التابعة للكنيسة (المترجم).

يكن كتاب باريل يحتوي على أية إشارة لليهود. ولكنه سيتلقى في سنة 1806 رسالة من قبطان يُقال له سيمونيني يُذكره فيها بأن مانيس وكذا عجوز الجبل (وهو حليف شهير للهيكليين الأوائل) كانا يهوديين أيضاً، وأن الماسونية أسَّسها اليهود، وأن اليهود تسربوا إلى كل المجتمعات السرية. ويبدو أن رسالة سيمونيني قد خلقها خلقاً عملاء فوشي الذي كانت تزعجه اتصالات نابليون مع الجالية العبرية.

ويقال إن الأب باريل قد صرَّح لبعض أصفيائه عندما أزعجته كشوفات سيمونيني، إنّ نشر هذه الاكتشافات سيُحدث مذابح. وفي الواقع، فإن باريل كتب محاولة قَبِل فيها أفكار سيمونيني، ولكنه مزَّقها بعد ذلك. ومع ذلك، فإنّ الإشاعات كانت قد انتشرت. ولكنها لم تُحدِث أثراً يُذكر إلى اليوم الذي بدأ فيه اليسوعيون في منتصف القرن، يستشعرون خطر المرشدين المناهضين لروسينغيريو أمثال غاريبالدي، المنضوي تحت لواء الماسونية. ويبدو أن فكرة البرهنة على أنّ الكاربونيين[1] هم مدبِّرو المؤامرة اليهودية الماسونية قد أتت أُكلها.

إلّا أنّ المناهضين أنفسهم سيحاولون في القرن التاسع عشر الافتراء على اليسوعيين مؤكدين أن هؤلاء لم يقوموا سوى بالتآمر على البشرية. وسيقوم أوجين سو بأكثر ممّا قام به الكتّاب الذين يوصفون بـ«الجدية»، من أمثال ميشلي وكوين وغاريبالدي وغيوبارتي، فهو الذي أشاع هذه الثيمة. ففي روايته **اليهودي التائه**

---

(1) الكاربونيون (Charbonniers): أعضاء في منظمات سرية (المترجم).

يبدو الشرير السيد رودين، وهو التجسيد الخالص للتآمر اليسوعي، باعتباره نسخة من «العظماء المجهولين» في الذاكرة الدينية. سيعود السيد رودين إلى مسرح الأحداث في الرواية الأخيرة لأوجين سو **أسرار الشعب** حيث سيعرض المخطط اليسوعي الخبيث في جزئياته الدقيقة من خلال وثيقة أرسلها الأب روتان، جنرال كتيبة (شخصية تاريخية) إلى رودين (شخصية الرواية). ونعثر في النهاية في رواية **أسرار الشعب** على رودولف دو جيرولستين، وهو شخصية أخرى من شخصيات الرواية منبثق عن رواية **أسرار باريس** (وهو كتاب قيم جداً حيث إنّ العشرات من القراء كانوا يبعثون رسائل إلى الشخصيات التي يتحدث عنها). فقد حصل رودولف على رسالة بعثها الأب روثان تكشف عن مضمونها لديمقراطيين متحمسين آخرين: «ها أنت ترى يا عزيزي ليبران كيف أنّ هذه الدسيسة الجهنمية مدبَّرة بدقة، فإذا نجحت هذه المؤامرة، فإنها ستتسبب في آلام رهيبة لأوروبا وللعالم أجمع، إنها ستضع الكلّ تحت السيطرة والاستبداد الرهيب . . . ».

ولقد كتب شخص يدعى موريس جولي بعد صدور رواية أوجين سو سنة 1864، مقالة ذات نفَس ليبرالي ضد نابليون الثالث، يتحاور فيها ميكيافيلي، وهو التجسيد البشع للدكتاتور، مع مونتيسكيو. واتهم جولي صراحة نابليون بوقوفه وراء المؤامرة اليسوعية التي يصفها أوجين سو (وكذا الصيغة التقليدية «الغاية تبرر الوسيلة»)، ولقد عثرت على سبع صفحات على الأقل هي استشهادات غير محددة المصدر، إن لم تكن سرقة حقيقية. ولقد أُلقي القبض على جولي وقُذف به إلى السجن لمدة عشر سنوات

لينتحر في النهاية. لقد اختفى جولي من مسرح الأحداث، إلا أننا سنعثر عليه مرة أخرى.

وفي سنة 1868 كتب هيرمان غودش، وهو موظف في البريد البروسي وسبق له أن نشر أهجية فيها الكثير من التجني، رواية شعبية باسم مستعار السير جون ريدكليف يصف فيها حفلاً سرياً في مقبرة براغ. ولم يقُم غودش في واقع الأمر سوى بنسخ مشهد من رواية *Joseph Balsamo* لألكسندر دوما (1849)، وهو المشهد الذي يصف فيه لقاء كاغليسترو، زعيم العظماء المجهولين مع متنورين وهم يدبرون قضية عقد الملكة. ولكن غودش يضع ممثلين عن اثنتي عشر قبيلة إسرائيلية مجتمعين من أجل التهييء للاستيلاء على العالم، عوض كاغليسترو وشركاؤه، كما يصرح بذلك الحاخام الأكبر صراحة. خمس سنوات بعد ذلك ستظهر أهجية روسية (اليهود سادة العالم) لتتحدث عن القصة نفسها، إلا أنها تقدم لنا وقائع حقيقية. وفي سنة 1881 ستنشر جريدة *Le Contemporain* هذا المحكي مؤكدة أنه من مصادر موثوقة، من الدبلوماسي الإنجليزي سير جون ريدكليف. وفي سنة 1896 استعمل فرانسوا بورنان في كتابه **اليهود معاصرونا**، من جديد خطاب الحاخام الأكبر (سيطلق عليه هذه المرة جون ريدكليف). ومنذ ذلك الحين سيصبح الاجتماع الماسوني الذي اخترعه دوما ودمجه أوجين سو ضمن المشروع اليسوعي ونسبه بعد ذلك جولي إلى نابليون الثالث، خطاباً حقيقياً للحاخام الأكبر، ليظهر بعد ذلك في أشكال متنوعة وأماكن متنوعة.

والقصة لا تتوقف عند هذا الحدّ، فستدخل إلى مسرح

الأحداث شخصية ليست روائية، ولكنها تستحق أن تكون كذلك. ويتعلق الأمر ببيير إفانوفيتش راشكوفسكي. لقد كان بيير هذا موظفاً روسياً بسيطاً، وقد اتهمته الشرطة القيصرية بربطه لعلاقات مع اليسار المتطرف الثوري. وبعد ذلك سيصبح مرشداً وسيتقرب إلى «الدوائر السوداء»، وهي منظمة إرهابية من اليمين المتطرف، ليصبح في النهاية رئيساً للشرطة القيصرية (الأوخرانا الرهيبة). والحال أن راشكوفسكي قام، من أجل مساعدة ولي نعمته السياسي (الكونت سيرغاي ويت) الذي كان يهدده أحد معارضيه إيلي دو سيون، بالاستيلاء على منزل هذا الأخير، وعثر على أهجية أعاد فيها سيون نسخ مقالة جولي ضد نابليون الثالث، ولكنه نسب أفكار مكيافيلي إلى ويت. ولقد كان راشكوفيت، شأنه في ذلك شأن كل أعضاء الدوائر السوداء، مناهضاً شرساً للسامية. ولقد حدثت هذه الوقائع في الفترة التي انتشر فيها خبر قضية دريفيس[1]. واستحوذ على النص ومحا الإشارات الخاصة بويت ونسب الأفكار إلى اليهود. يوحي اسم سيون، خاصة إذا نُطق بالفرنسية، بصهيون. وإذا نسبت إدانة مؤامرة يهودية على لسان يهودي، فإن ذلك سيدعم مصداقية العملية.

يشكِّل نص روشفيلد، المنقَّح والمزيد، دون شك، المصدر الأول لـ «بروتوكولات حكماء صهيون». إن أصله الروائي واضح، ذلك أنه ليس من المعقول أن يعبِّر الأشرار عن مشاريعهم الشيطانية بشكل صريح ووقح، ما عدا ما ورد في عمل أوجين سو. لقد

---

(1) الضابط الفرنسي الذي اتهم بالعمالة لألمانيا وحوكم ودافع عنه الكثيرون ومنهم زولا (المترجم).

صرح الحكماء بسذاجة: «لدينا طموح لا حد له، وجشع لا يوصف، إننا متحمسون للقيام بانتقام ناري مليء بالحقد ولا رحمة فيه». ومع ذلك، وكما هو الحال مع هاملت، كما يرى ذلك إليوت، فإن هذا النص رديء.

لقد كان الحكماء الأقدمون يريدون القضاء على حرية الصحافة، ولكنهم كانوا يشجعون على الإباحية. كانوا ينتقدون الليبرالية، ولكنهم كانوا يؤيدون فكرة الشركات الكبرى الرأسمالية. كانوا يرغبون في أن تقوم الثورة في كل البلدان، ولكنهم من أجل دفع الجماهير إلى التمرد، كانوا يلحون على التفاوتات الطبقية. كانوا يريدون بناء مدن عملاقة لتدمير المدن الكبرى. كانوا يقولون الغاية تبرر الوسيلة، وإذا كانوا يناضلون ضد اللاسامية، فغاية ذلك كانت هي التحكم في اليهود الفقراء واستدرار عطف بعض «المسيحيين» أمام المأساة اليهودية. لقد كانوا يريدون إلغاء دراسة الكلاسيكيات والتاريخ القديم، ويودون تشجيع الرياضة والتواصل البصري من أجل تغبية الجماهير الكادحة. وأكتفي بهذا فهناك ما هو أجمل منه.

ولقد لاحظ الكثيرون أن البروتوكولات هي وثيقة أنتجتها فرنسا القرن التاسع عشر، فهي مليئة بالإحالات على قضايا المجتمع الفرنسي في هذه المرحلة (فضيحة قناة باناما والإشاعة الخاصة بوجود ناشطين يهود في شركة الميترو الباريسة). ولقد كان من السهل أيضاً التأكد من أنّ بعض مصادرها هي الروايات الشعبية المعروفة. ومع كامل الأسف، فقد كانت القصة -مرة أخرى- مقنعة سردياً وصدَّقها الناس.

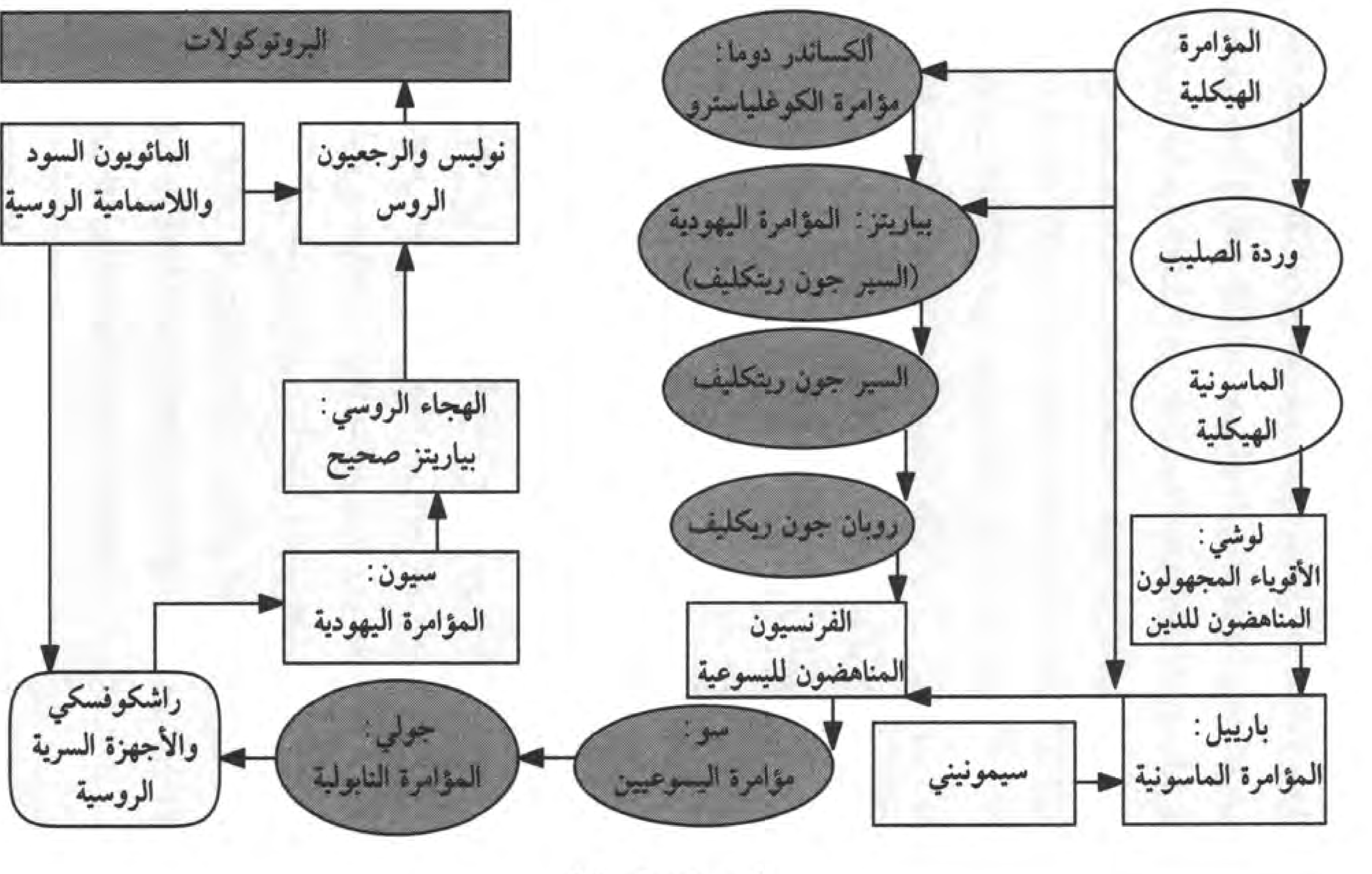
أما ما تبقى من هذه القصة، فإنه يعود إلى التاريخ. ولقد أصدر هذه البروتوكولات وعلق عليها راهب متجول سيرغاي نيليس -وهو شخصية يتجاذبها التآمر والنبوة- من أجل تدعيم ميولاته الراسبوتينية[1] (لقد كان يتطلع إلى أن يصبح أحد أصفياء القيصر). لقد كان مسكوناً بفكرة المسيح الدجال. وعلى إثر ذلك تجول هذا النص في أرجاء أوروبا ليقع بين يدي هتلر... والكل يعرف بقية الحكاية[2].

فهل من الممكن ألا يفطن أحد إلى أن هذا التلفيق المتعدِّد المصادر (ما تمثله اللوحة) ليس سوى عمل تخييلي؟ صحيح أن جريدة *Times* كشفت عن المقال القديم لجولي، واعتبرته مصدراً من مصادر البروتوكولات، إلا أن بداهة الوقائع ليست كافية عند هؤلاء الذين يريدون الحصول على رواية مرعبة بأي ثمن. ولقد كتبت نيستا ويبستر، التي قضت حياتها في تأكيد رواية مؤامرة العظماء المجهولين سنة 1924 نصاً بعنوان: Secret Societies and Subversive Movements. ويبدو أنها كانت على اطِّلاع واسع على القضية، فقد كانت على علم باكتشافات جريدة *Times* وعلى قصة نيليس وراشكوفسكي... إلخ (باستثناء العلاقات مع سو ودوما، التي أعتقد أنها من اكتشافاتي أنا) وإليكم خلاصتها في

---

(1) نسبة إلى راسبوتين، الكاهن الروسي الشهير المرتبط بمجموعة من المؤامرات داخل القصر الروسي وأعدم سنة 1916 (المترجم).

(2) Pour la reconstruction de l'ensemble de l'aventure, cf. Norman Cohn, *Histoires d'un mythe*, Paris, Gallimard, 1967, traduit de l'anglais par Léon Poliakov.



الصورة رقم 14

هذا الشأن: «إن الرأي الوحيد الذي يمكن أن أتبناه، سواء كان أصلياً أو لم يكن كذلك، هو أن البروتوكولات تشكل برنامج الثورة العالمية، ونظراً إلى طبيعتها التنبؤية وتشابهها الغريب مع برامج الجمعيات السرية الماضية، فإنها من تأليف إما جمعيات سرية، وإما أناس كانوا على اطّلاع واسع على تقاليد هذه الجمعيات وقادرين على محاكاة أفكارهم وأسلوبهم»[1].

إن القياس المنطقي رائع حقاً: «بما أن البروتوكولات تقول ما قلته في قصتي، فإنها تؤكدها «أو» إن البروتوكولات تؤكد القصة التي استنبطتها، فهي، بناء عليه، أصلية». وبالطريقة نفسها، فإن مجيء رودولف دو غيرلستين من قلب «أسرار باريس» لكي يلج «أسرار الشعب» يؤكد، استناداً إلى سلطة الأول، صحة الثاني.

فكيف يمكن التصرف مع توجيهات الرواية في الحياة، وقد أدركنا الأبعاد التاريخية التي قد تتخذها هذه الظاهرة؟ أنا لا أقترح عليكم نزهة في غابة الرواية كعلاج للمآسي الكبيرة لزماننا. ومع ذلك، فبفضل هذه النزهة أدركنا سرّ الميكانيزمات التي تساعد على التخييل لولوج حياتنا، أحياناً بنتائج بريئة وممتعة -كما لو أنّ الأمر يتعلق بحجّ إلى شارع باكير- وأحياناً يُحَوِّل هذا التخييل حياتنا إلى كابوس، عوض أن يجعلها حلماً. يشكِّل التأمل في العلاقة المركبة بين القارئ والقصة، بين التخييل والواقع، نوعاً من التداوي ضدَّ كل تخدير للعقل الذي يُوَلِّد وحوشاً ضارية.

---

(1) Nesta Webster, *Secret Societies and Subversive Movements,* Londres, Boswell, 1924.

ومع ذلك، فإننا لا نتخلى عن قراءة الأعمال التخييلية، ذلك أننا، في جميع الحالات، نسعى من خلال هذه الأعمال، إلى العثور على صيغة قد تمكننا من إعطاء معنى لحياتنا. وفي واقع الأمر، إننا لا نكف طيلة حياتنا عن البحث عن قصة أصولنا التي تقول لنا لماذا نولد ونحيا. إننا نبحث إما عن قصة كونية، قصة الكون، وإما عن قصة حياتنا نحن (وهي التي سنحكيها لراهب أو محلل نفسي أو نضمّنها مذكراتنا). وقد يحدث أن نتمنى أن تكون قصة حياتنا الشخصية متطابقة مع قصة الكون كله.

وتأكدوا أن هذا ما حدث لي، واسمحوا لي أن أختم محاضرتي بهذه القطعة السردية الطبيعية. منذ شهور خلت، استضافني متحف العلوم التقنية لكاروني في غاليس. وعندما شارفت الزيارة على الانتهاء، عرض علي المدير مفاجأة حيث قادني إلى بلانيتوريوم (القبة الفلكية الاصطناعية). والبلانيتوريومات هي دائماً أماكن مثيرة وذلك لأننا نشعر، عندما تنطفئ الأضواء داخلها، وكأننا جالسون وسط صحراء، تحت سماء ترصعها النجوم. ولكن تلك الليلة أعدوا لي شيئاً أكبر من ذلك.

فعندما ادلهمَّ الظلام، وعلى إيقاع موسيقى مانييل دو فيلا الرائعة (حتى إن كانت الواقعة حدثت بأسرع من هذا، في ربع ساعة)، بدأت سماء ليلة 5 و6 من يناير 1932 تدور فوق رأسي فوق مدينة ألساندرا. لقد كنت أعيش اللحظة ببداهة تكاد تكون فوق طبيعية، الليلة الأولى في حياتي.

كنت أعيشها لأول مرة، لأنني لم أرَ تلك الليلة أبداً في

حياتي، أكثر ممّا عاشتها أمي أيضاً، التي أنهكتها آلام الولادة. وقد يكون أبي رأى تلك الليلة، وهو واقف في الشرفة صامتاً، قلقاً إلى حدٍّ ما دون نوم بسبب الحدث السعيد (على الأقل بالنسبة إليه) الذي كان شاهداً عليه وكان هو السبب في حدوثه.

يتعلق الأمر بخدعة اصطناعية تم إنجازها في مكان آخر، وقد يكون آخرون عاشوا التجربة نفسها، ولكن اسمحوا لي أن أقول لكم إنني شعرت أثناء هذا الربع من الساعة وكأنني الكائن الوحيد فوق هذه الأرض (منذ غابر الأزمان) كائن ينصهر مع أصوله الأولى. لقد كنت سعيداً لدرجة أنني أحسست (قد أقول شعرت بلذة) وكأني أملك القدرة على أن أموت في هذه اللحظة، أو يجب أن أموت في هذه اللحظة، وستكون اللحظات الأخرى بكل تأكيد عرضية ولا قيمة لها. لقد كان بإمكاني الموت لأني عشت أجمل القصص التي لم أرها أبداً في حياتي. لقد عثرت أخيراً على القصة التي كنا نبحث عنها في صفحات مئات الكتب أو على شاشة وسط القاعات المظلمة: إنها حكاية لم يكن أبطالها سوى أنا والنجوم. يتعلق الأمر بتخييل، فالقصة تم اختراعها اختراعاً من طرف مدير البلانيتوريوم. إنه التاريخ، لأن هذا يحكي وضعية وقعت في الكوسموس في لحظة ما من الماضي. وقد كانت حياةً واقعية، فأنا كنت شخصية حقيقية لا شخصية من شخصيات رواية. لقد كنت للحظة، قارئاً نموذجياً لكتّاب الكتب.

ولقد تمنيت ألا أخرج أبداً من هذه الغابة السردية. ولكن الحياة فظيعة، بالنسبة لي كما هي بالنسبة لكم، وها أنذا أمامكم.

المحتويات

أمبرتو إيكو

تأملات في السرد الروائي

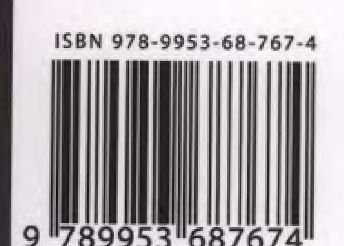
لهذا الكتاب طابعٌ خاص، فهو يتحدث عن أسرار الرواية وقضاياها، لكنه لا يقدِّم لنا نظرية في قراءة الرواية، يتحدث عن القارئ والمؤلِّف والتلقي ولكنه لا يشير علينا بنظرية في التلقي، ويتحدث عن الأكوان الدلالية، إلا أنه لا يتحدث عن التأويل وآلياته وسبله وأنماطه. إنه يكتفي بالتأمل، يتأمل البناء الروائي في كليته، ويتأمل الزمن في ذاته، ويصفُ فعل القراءة من حيث موقعه في خلق حالات التلذُّذ بسحر عوالم التخييل.

إنّ الكتاب ليس مثقلاً بالمفاهيم والإحالات النظرية، ومع ذلك، فإنه يعجّ بالخُلاصات التي تشبه خلاصات «الحكماء» و«المجربين» الذين خبروا الحياة وأدركوا أسرارها وصاغوها في شكل أحكام توجيهية قد لا تفسِّر لنا النص المخصوص، ولكنها تعلِّمنا كيف نلجُ العوالم السردية، وكيف نتحاشى الكمائن والمتاريس.

ولهذا السبب، ولأسباب أخرى، فإنَّ هذا الكتاب لا يتوجَّه إلى القراء المتخصِّصين فحسب، بل يتوجه إلى كلّ القرّاء، كل أولئك الذين تسحرهم العوالم السردية بإمكاناتها التخييلية المتعدِّدة دون أن يعوا مصدر السحر وتأثيره. إنه يقدِّم لنا قراءة عاشق، والعاشق هو الذي يعرف كيف تسحره متاهات النص السردي، لأنه لا يبحث عن اللذة في المعنى، بل يجدُها في المتاهات التي تقود إلى بعض من هذا المعنى.

سعيد بنگراد

لوحة الغلاف للفنان بول كلي



المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء: ص. ب. 4006 (سيدنا)
بيروت: ص. ب. 113/5158
markaz.casablanca@gmail.com
cca_casa_bey@yahoo.com